

رؤية فى  
الحدول عن النمطية  
فى التعبير الأدبى

دكتور  
عبد الموجود متولى بهنسى

الطبعة الأولى  
١٤١٣هـ - ١٩٩٣م

## بسم الله الرحمن الرحيم

### مقدمة :

أحمد الله جل وعلا، وأصلى وأسلم على صفوة رسله وعلى آله وصحبه ومن  
آمن به إلى أن بأن الله لهذا العلم بانتهاء.

### وبعد

فقد راودتني (قضية العدول عن النمطية في التعبير الأدبي) منذ زمن ليس  
بالقريب، وصادفت مرادتها من النفس ميلا كاد ينتهي بي إلى الاستسلام لها  
والاستجابة لدواعيها بيد أن دواعي أخرى ثنت عزمي، وفلت إرادتي فصرفتي عما  
كنت أجد من الميل والرغبة فولت وجهها عني وفي النفس من إغرائها موجدة.  
كان ذلك .. أشبه بالقطيعه. وقد مر الزمن خلالها قصير الخطر وئيدا، غير أن الحنين  
لم تنقطع موارده، ولم تنضب روافده، بل استحال مع الأيام شجرة باسقة تتلطف إلى  
حضن الفجر ليشق الأكماء عن أزهارها...

وأسمح الفجر فأحاطها بذراعه الحانية، واستقبل الأفق زهورا رفاقة تنفث  
السحر وتنشر العطر.

وحين أزهرت شجرة الأمل مضى سرها نحو معشوقتي يحيى في دخيانتها  
بواعث المراودة، ولم تنتظر إلا ريثما تقرأ في وجهي سطور الإقبال عليها، والتوجه  
إليها.

وهاهي ذي تعاود المراودة .. يؤازرها منى صحة العزم على تلبية نداء  
المودة، والتمرد على الدواعي الصارفة.

ويكمن سر المراودة في الماضي، والمعاودة في الحاضر في اتساع نطاق الحديث عن  
قضية العدول بعد أن ظهرت الألسنية في الغرب على يد (سوسير)  
Ferdinand de Saussure<sup>(١)</sup>، وانبثقت عنها مدارس يمت وجهها شطر

---

(١) ظهرت في صورة محاضرات ألقاها على طلابه في جنيف في الفترة من سنة ١٩٠٧-١٩١٣

ثم نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللسانيات العامة) سنة ١٩١٦ بعد رحيله بثلاث

سنوات، ينظر: الأسلوبية - للمسدي: ٢٤٨

النص الألبى كالبنوية، والألسنية وغيرهما<sup>(١)</sup>، وأطل بعضنا على الألسنية وما أنبثق عنها فى الأفق الذى احتضنها، وأطلت هى علينا فى صورة كتب مترجمة، وفى صورة دراسات تطرح علينا مسائلها، وتراعت لنا قضية العدول فى هذه وتلك ثم لم تلبث أن استأثرت ببؤرة الاهتمام فى دراسة خاصة.

وتوفرت أسباب الميل لتلك المراودة، ثم آزرتها صحة العزم والتمرد على الدواعى الصارفة، وهأنذا ألفت إليها، بل أصبح فى محيطها: أنفرس فى ملامحها، وأنظر فى أعطافها عسى أن يسفر الإلف بينى وبينها عن ثمرة ناضجة تثبت ما يصح إثباته، وترد ما ينبغى رده؛ لأن فى الأول ما يضىء حقيقة ماثلة فى طبيعة لغتنا أو يكشف مخبوء فى تراث سلفنا، ولأن فى الثانى ما يجافى هاتيك الطبيعة، أو لا يمثل إضافة يحرص عليها المخلصون لأمتهم.

والتفرس فى الملامح، والنظر فى الأعطاف يعتمدان على الريث والتروى حرصا على سبر الغور، واستجلاء الحقيقة ليكون الأخذ والطرح عن خبرة وبصيرة لاعن عصبية عمياء تدير ظهرها للأمر لمجرد أنه إفراز فكر أجنبى، ولاعن طواعية بلهاء تقبل عليه مبهورة بما يقدمه إليها: "تيار النقلة والتراجمة الذين يستلون ما فى رعوس الآخرين"<sup>(٢)</sup> دون امتحان وتمحيص، بل تصدر عن منهج صاف مستهدفة "اقتناص الفكرة الشاردة، أو صيد الخاطر كما يقول علماءنا"<sup>(٣)</sup>

وقد استبان لى بعد النظر المتريث، والامتحان المتغور أن فى أطواء هذه القضية نظرات قاصدة لا يملك المنصف أن يشيح عنها بوجهه، وأخرى شاردة لاتحفل بالمعالم الهادية، وكأنما خيل إليها أنها تملك من القوة ماشأنه أن يغنيها عن تلك المعالم فكان لزاما أن أضع أمامها المرايا عساها تدرك شرودها فتوقن أنها طائشة، وأنها افتقدت أسباب صحة الرؤية فضلت سوى الطريق.

ومن ثم فقد اقتضانى ما رتأيته أن أعرض لمفهوم العدول منطلقا منه إلى بيان صورته

(١) الأسلوبية والأسلوب: ٥٠-٥١، ٩٤

(٢) دراسة فى البلاغة والشعر: د. محمد أبو موسى: ١١ ط أولى مكتبة وهبة سنة ١٤١١هـ

١٩٩١م

(٣) نفسه

كاشفان القاصد، والشارد، وفي ثانيا هذا التناول سألتقى مع قارئى فى مسائل من صميم الفن البلاغى، وأخرى من قضايا النقد الأدبى، وثالثة تتصل بقضايا اللغة مبتدئة وتصريفا، وتركيبا.

وهنا قد يسأل القارئ تسأول مؤداه: وما علاقة ذلك بالحق البلاغى؟ وللإجابة على هذا التسائل:

- أنكر المتسائل بما درج عليه البلاغيون من الحديث عن الغرابة ومختلفة القياس من حيث إخلالهما بفصاحة الكلمة، وعن التعقيد اللفظى، وضعف التأليف من جهة إخلالهما بفصاحة الكلام، والإشارة إلى أن التخلص من هذا كله يقتضى التعرف على متن اللغة، والحرص على سلامة المفردات بمرعاة قوانين التصريف وتأليف الكلام.

- وألفت النظر إلى أن لغة النص الأدبى أصبحت محور النقد فى هذا العصر حتى إننا لنرى أحدهم يقول: "إن الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغة يبدو أقرب إلى جوهر الشعر ... والذى يؤكد هذا أن النقد العربى القديم انتهى فى تطوره إلى اعتناق نظرية لغوية خالصة فى تفسير الشعر، وهى نظرية النظم".

ويمضى فيبين مشابه بين مقاله عبد القاهر فى (دلائل الإعجاز) ومقاله جون كوين Jean Cohen (فى بناء لغة الشعر) ويقرر أنه لايريد أن يعقد مقارنة بين كتابين يفصل بينهما مايقرب من ألف عام مع اختلاف بينهما فى الانتماء الحضارى، والباعث على التأليف ثم يقول: "ولكننى مع ذلك أردت أن أشير إلى أن معالجة الشعر من خلال بناء لغته تدخل فى نسيج اهتمامات الناقد العربى منذ ألف عام. وقد يكون مجددا أن يقرأ الباحث والناقد العربى والمتذوق العربى صورة عصرية من هذه المعالجة مضافا إليها خلاصة التقدم الرهيب الذى عرفته الدراسات اللغوية، وكادت به تلحق بالعلوم التجريبية ... وكيف أمكن استغلال حصاد هذه الدراسات هنا" (١)

(١) بناء لغة الشعر - جون كوين - مقدمة الترجمة: ١٢، ١١ - الناشر مكتبة الزهراء عابدين - القاهرة بدون.



كما نرى آخر يقول: "ولأن العمل الأدبي هو رسالة لغوية فى جوهره، ولأن النفاذ إلى أسرار العمل الأدبي وفض مغاليقه لا يتم إلا من خلال تحليل لغته - لذا كانت مناهج التحليل الموضوعى للغة ذات قيمة كبرى فى نقد النص الأدبى". (١)

وما أحسب أن فصل البلاغة عن النقد يعتمد على نظر سديد، أو رؤية راشدة فبينهما وشائج وثيقة، وأواصر متينة.

وإذا استقر فى وعينا ما قاله البلاغيون فى فصاحة الكلمة والكلام وماقرره المعاصرون من ارتكاز النقد على اللغة فى معالجة النصوص الأدبية لم يعد يساورنا التساؤل السالف وما يومىء إليه من أن تناول بعض مسائل العدول هنا إقحام لما ليس من البلاغة فى حقلها.

هذا وقد بذلت فى هذه السبحة جهداً أحتسبه عند الله، وأقدمه فى تواضع جم إلى قارئى فإن علق السهم بالرمية أو نفذ فبتسديد الله وإن أخطأها فحسبى أننى أخلصت القصد، وبذلت أقصى الجهد والله - وحده - أعلم بطوايا الصدور، ومكنونات الضمائر، وهو حسبى وكفى.

د. عبد الموجود متولى بهنسى

بنها الجديدة فى :

١٥ من رجب سنة ١٤١٣هـ

٨ من يناير سنة ١٩٩٣م

## الفصل الأول

### العدول..

### مفهومها ووجودها

لعل أول شيء يعلق بالنفس عندما يباشر السمع لفظ (ما) هو الوقوف على دلالاته فإذا ظفرت بحاجتها سكنت وقر قرارها وإلا فإنها ستسعى لمعرفة ما وراءه، والكشف عن مضمونه لتتفنى ما ينتابها من قلق لحظة الوقوف بإزاء المجهول.

ولفظنا العدول والنمطية تثيران رغبة قوية في الوقوف على ما يراد بهما سيما وقد صارا من الألفاظ الدوارة على ألسنة النقاد المعاصرين، والجارية بها أساليب أعلامهم حتى لرأينا كلمة (العدول) تستأثر ببعض الدراسات وتستغرقها من بدايتها إلى نهايتها<sup>(١)</sup>.

ماذا يراد بهما؟ وما وراءهما؟

قبل أن نكشف عن المضمون الذى يرمى إليه أى من هذين المصطلحين نبين أن للعدول اثني عشر مرادفا منها: الانزياح، والانتهاك، وللنمطية خمسة عشر منها: الاستعمال الدارج، والخطاب الساذج. وقد أمدنا بعض الباحثين بثبت يضم كلامهما ومايرد فيه قارنا إلى كل مصطلح اسم مصطنعه<sup>(٢)</sup>.

كما نقرر أن بين هذين اللفظين أصرة تناقضية؛ إذا لا يستمد أحدهما كينونه إلا من فناء الآخر حيث لا يقوم أحدهما إلا على أنقاض صاحبه وهذا يعنى أن تعريف العدول يوحى بتعريف الآخر أو يوحى إليه..  
وعليه..

فالعدول هو: مجاوزة السنن المألوف بين الناس في محاوراتهم، وضروب معاملاتهم لتحقيق سمة جمالية في القول تمتع القارئ، وتطرب السامع وبها يصير (نصا أدبيا).

(١) هي دراسة بعنوان "العدول أسلوب تراثى في نقد الشعر" للدكتور مصطفى السعدنى توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية رقم الإيداع ٩٠/٢٣٩٨

(٢) لأسلوبية والأسلوب - د. عبد السلام المسدى: ٩٩-١٠٠، وينظر: بلاغة الخطاب وعند الناص - د. صلاح فضل: ٦٣-٦٤ - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب - ثانية سنة ١٩٨٥

والعدول بهذا المفهوم يخلع على التعبير خصائص جمالية تهيب له مخاطبة الشعور، ومخالطة الوجدان، وتتسع له آماذ الحياة وترحب آفاقها؛ إذ يصير مهوى الأفئدة، ومطمح الأنظار.

ولانزعم أننا ابتكرنا هذا المفهوم. ولكن نقرر أننا استقيناه من مضامين عدة رؤى ساقها بعض الباحثين فى سياق محاولة تحديد مفهوم الأسلوب حيث قال: "قفونتناى يعزو الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة؛ إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع فى نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا وبذلك يطابق بين الأسلوب، ومجموع الصور التى يحملها الخطاب من البروز بحيث يحدث الواقع اللذيذ".

"وبربط والاك، وفاران مفهوم الأسلوب. بمجموع المفارقات التى نلاحظها بين نظام التركيب اللغوى للخطاب الأدبى وغيره من الأنظمة، وهى مفارقات تتطوى على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالى، ويكاد يطابق ذلك ماأشار إليه ماروزو منذ سنة ١٩٣١ حين عرف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه ... أما تودوروف فإنه ينظر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه: لحن مبرر ماكان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى ثم يحاول حصر مجال الانزياح محيلا إلى جون كوهان فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة فى ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النحوى، والمستوى اللانحوى (Agrammatical) والمستوى المرفوض، ويمثل المستوى الثانى أريحية اللغة فيمايسع الإنسان أن يتصرف فيه. ولايخرج ريفاتار فى تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، وإن حاول الإيماء بغير ذلك ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيرى المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بكونه خرقا للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ماندر من الصيغ حيناً آخر. فأما فى حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضى إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأما فى صورته الثانية

فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة، والأسلوبية خاصة<sup>(١)</sup>

فالابتعاد عن الاستعمال المألوف وإيقاع الاضطراب فى نظام اللغة هو رمز عبقريتها؛ إذ به يحتضن الوجود ميلاد الأسلوب الأدبى وما كان له أن يتسم أنفاس الحياة لو أن العبارة جرت على السنن الذى نهجته اللغة، أو كانت تطبيقاً للأشكال النحوية الأولى كما يقول تودوروف؛ فالتطبيق لهذه الأشكال يدع العبارة عند درجة الصفر ألا يرقى بها فى أحسن الفروض عن درجة الحياد، ومن هنا فإن المستوى اللانحوى للغة من بين مستوياتها الثلاثة - فى رؤية كوين - يمثل أريحية اللغة.

من هذه الرؤى المختلفة لماهية الأسلوب نستنبط مفهوم العدول، ومنه نعرف مفهوم النمطية، وربما كان من قبيل الإطالة فى القول أن نترجم هذا المفهوم بأنه: التعبير الجارى على السنن المألوف بين الناس فى شتى صور الاتصال إن فى شئون الحياة، وإن فى ضروب الفكر، أو هى - كما قال بعضهم -: ما يعتمد النحو التقعيدى واللغة فى تشكيل عناصره وتنسيقها وعبارة أخرى: هى ثمرة الترابط بين مايقول به النحاة، وما يقول به اللغويون فى الاستخدام المألوف للغة<sup>(٢)</sup>.

هناك - إذا - نمطية فى التعبير، وعدول عنها. وفى الحديث عنهما بعد معرفة المفهوم نتساءل:

أيسوق الأديب تجربته فى صورة نمطية أولاً ثم يعدل عن هذه الصورة بعد أن يعمل فيها عبقريته الخلاقة فيعيد تشكيلها، ويكسبها سمات جمالية تتفعل بها المشاعر وتتنبشى الأحاسيس؟

(١) الأسلوبية والأسلوب: ١٠١-١٠. ونود أن نلفت النظر إلى أن الترجمة تذكر الأعلام بصور مختلفة؛ لذلك نرى: ولاك، وفاران، وريفاتار، وكوهان عند المسدى. وليك، وارين، ريفاتير، كوهين عند غيره - ينظر البلاغة والأسلوب د. محمد عبدالمطلب: ١٩٨

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوب - د. محمد عبدالمطلب: ١٩٨ - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤

وللإجابة على هذا التساؤل نذكر أن الباحث حين ينظر فى بعض الرؤى يلمح من سياقها إيماء إلى ذلك حيث يقول بعضهم: "وثمة رؤية أخرى للأسلوب نرى فيه مفارقة Depature أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معيارى Norm. ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص النمط هو تماثل السياق The Context فى كل منهما"

وأداة التحليل الأسلوبى عند أصحاب هذا رأى هى "المقارنة بين الخصائص والسمات فى النص النمط مرتبطة بسياقاتها، وبين ما يقابلها من خصائص وسمات فى النص المفارق ... وتنقسم المقارنة بهذا الاعتبار إلى مقارنة صريحة Explicit Comparison حين يكون النص النمط متعينا، ومقارنة ضمنية Implicit Comparison عند غياب النص النمط" (١)

هناك إذا - حسب هذه المقولة - نص نمط وآخر منحرف عنه أو مفارق ومهمة الناقد الأسلوبى هى المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية فى هذا وذاك وتكون المقارنة صريحة عندما يكون متعينا، وضمنية عند غيابه.

ومثل هذا القول يشى بأن النص النمط تخلق أولا فى عملية الإبداع ثم أعقبه النص المفارق بخصائصه الأدبية، وهذا أمر واضح عندما يكون النص متعينا والمقارنة صريحة، لكن هذا الموضوع يتخلف عندما تكون المقارنة ضمنية لغياب النص النمط مما يدعونا إلى التساؤل: أتكون عملية الإبداع ذات مرحلتين حيناً وذات مرحلة واحدة حيناً آخر؟

لا يخفى أن ما سبق عرضه فيه مايدل على وجود مرحلتين لصياغة التجربة لكن ثمة رؤية أخرى تتحدث عن وجود مستويين للخطاب أحدهما طابعة التصريح والآخر سمته الإيحاء دون أن يكون أحدهما متطورا عن الآخر، وتتمثل هذه الرؤية فى محاولة تعريف الأسلوب بالاعتماد على نظريات الدلالة الحديثة إذ تقول: "ومن

أبرز النظريات الدلالية الحديثة تقرير اللسانيين بأن طاقة التعبير - وبها تحدد اللغة - مزدوجة في ذاتها: فمنها جدول تصريحى، ومنها جدول إيحاءى فأما الأول فيستمد قهرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى، وأما الثانى فيستمدها من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع" ثم يمضى مبينا اعتماد بعض رواد الأسلوبية على تقرير اللسانيين فيعرف الأسلوب بأنه "مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى وذلك أن الذى يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء ونقيض التصريح وهو نقيض ما يطرده فى الخطاب العادى أو ما اصطلاحنا عليه بالاستعمال النفعى للظاهرة اللغوية" (١)

فها نحن أولاء نرى اللسانيين - وفقا لأبرز النظريات الدلالية الحديثة - يكشفون عن منهجين للأداء اللغوى ينهض أحدهما على التصريح ويستمد وجوده من المعنى الوضعى للغة، وتتشكل ملامح الآخر من الإيحاء المستشف من الاستعمالات الإبداعية ويلتقط الأسلوبيون هذا الخيط وينسجون منه تعريفا للأسلوب بناء على أن ثمة خطابا أدبيا تميزه كثافة الإيحاء وخطابا عاديا سمته التصريح وقد اصطلاح على تسمية الأخير بالاستعمال النفعى للظاهر اللغوية.

وأقصى ما يمكن أن تتكشف عنه هذه الرؤية أن الاستعمال اللغوى ذو صورتين: إحداهما تقصح عن محتواها، والأخرى تومئ ولا تصرح، ولا يمكن أن نطل منها على تولد الثانية من الأولى حتى نصغى للزعم بأن عملية الإبداع تمر بمرحلتين سابقة ولاحقة.

والذى يبدو لنا أن مقالته هؤلاء شبيه بما ذكره أبو حيان من "أن الإفهام إفهامان: ردىء وجيد، والأول لسفلة الناس؛ لأن ذلك غايتهم.. والثانى لسائر الناس؛ لأن ذلك جامع للمصالح والمنافع. فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء... لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام. والتفهم معروف، وحد البلاغة موصوف، والحاجة إلى الإفهام والتفهم على عادة أهل اللغة أشد من الحاجة إلى الخطابة والبلاغة؛ لأنها متقدمة بالطبع". (٢)

ولسنا فى مجال بيان التوافق فى الفكرة بين علمائنا وبين المحدثين من اللسانيين والأسلوبيين مع السبق الزمنى لكننا بصدد بيان مغزى هذا القول وهو: أن الأداء اللغوى منه ما هو هادىء رزين يتغيا نقل الفكرة، ومتوثب حثيث يتوخى شوب العاطفة وإذا كان فيه إشارة إلى سبق أحدهما فإنها لاتعنى أن كليهما فيض نبع واحد يتطلع إلى الإفصاح عن تجربة فيصوغها فى نسق ثم يعيد صياغتها فى نسق آخر ليكسبها هوية أدبية بل تعنى أن الحاجة إلى نقل الفكرة أسبق من الحاجة إلى الإمتاع وما تتطلبه من خصائص بلاغية ولعلها تلمح - من طرف خفى - إلى رد مايراه بعضهم من أن الشعر أسبق وجودا من النثر. (١) وأيا كان ماتعنيه تلك الإشارة فإن ما ذكره أبوحيان ليس كالأذى رأيناه عند القائل بالنص النمط المتعين والنص المفارق وما يترتب على ذلك من المقارنة الصريحة.

ورغم وضوح هذا فإننا ندهش حين نرى الدكتور عبد الحكيم راضى يورد ما ذكره أبو حيان - فى سياق حديثه عن السابق واللاحق - ثم يعلق عليه قائلا: "ومفهوم كلامه أن مستوى اللغة العادية المستخدمة فى مخاطبات الناس اليومية سابق - من حيث الوظيفة على الأقل - على مستوى اللغة البليغة هذه التى وصفها بأنها زائدة على الإفهام" (٢) فمتل هذا القول يحدونا إلى أن نتساءل: فما السبق الذى يمكن أن يوصف بأنه أكثر من الوظيفة؟ أهو سبق الأساس لما يقوم عليه والأصل لما ينبثق عنه؟ إننا نلمح فى هذا القول إيماء قويا إلى سبق نص نمطى، وبذا نراه متواقفا مع مانقلناه عن بعض الباحثين فى هذا الصدد منذ قليل.

وإذا وضعنا هذه الرؤية إزاء ما استلهمه الأسلوبيون من أبرز النظريات الدالية الحديثة استبان لنا بعد مايراه القائلون بسبق النص النمط المتعين عن دائرة الصواب، وكذلك بعد مايراه القائلون بافتراض تعبير محايد انطلاقا من نظرتهم إلى

(١) لا يزال صدى هذا القول يتردد إلى عصرنا الحاضر حيث قال بعضهم: "فن الشعر أشهر الفنون الأدبية وأكثر انتشارا... وربما ذلك لقدم عهد البشرية به فالشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى فى حياة الإنسان منذ العصور الأولى". ينظر: الأدب وفنونه د. عز الدين اسماعيل: ٩٧؛ دار الفكر العربى، والنقد الأدبى "حديث - د. غنيم هلال: ٣٤٥ ط دار نهضة مصر.

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى: ١٥٢-١٥٣ ط الخانجى سنة ١٩٨٠

الأسلوب على أنه إضافة<sup>(١)</sup> Addition ذلك لأن القول بأن ثمة نصا نمطيا متعينا ينحرف عنه نص مفارق يقف على حافة الطرف النقيض من الوجهة التي ترى "أن نسيج الإبداع الفنى لدى الأديب من التلقائية بحيث يغدو تولدا لا يصحبه الإدراك من اللحظة الأولى"<sup>(٢)</sup> وأنه "لا يكاد الإنسان يحس من نفسه أنه يؤثر أن يقول ما يجيش بصدرة على طريقة خاصة دون غيرها"<sup>(٣)</sup>

ولسنا فى قضية الوعي لحظة الإفراز الأديبى أو عدمه لكننا فى مقام الحديث عن التلقائية فى هذه اللحظة وهى تعنى أن الأداء اللغوى يفصل عن الأديب محملا بطاقاته الشعرية لا أنه يبرز غفلا ثم تضاف إليه فى تشكيل لاحق؛ "ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات. كل شىء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقا لقواعد التنظيم الجمالى"<sup>(٤)</sup> وإلا كانت الصورة الأدبية إقحاما على الهاجس، والصواب أنها: "تتطابق مع الشعور تطابق هوية؛ لأن الخيال الناسج للصور إنما يستمد مادته الخام من أعماق الذات التى هى بدورها صياغة جليها الواقع، وهذا يعنى أن ثلاثة كيانات تتوحد... هى الموضوع الخارجى، والشعور المصوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور، ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع الذات والموضوع"<sup>(٥)</sup>.

وبناء على ذلك يصح لنا ان نستشرف إلى نفي العدول عن النص النمط المتعين ونقرر أن الأديب لا يفرز تجربته على مرحلتين تتمثل إحداها فى صورة الحياذ أو درجة الصفر - كما يقولون - وتتجلى الأخرى فى سمت شعرى منحرفة عن المرحلة السابقة، وكل ما يمكن أن نتصوره هو أن تتراءى الفكرة للأديب فيطلق العنان لعقله وخياله يتصفحان معالمها، ويرسمان خطوطها متآزرين فى

(١) ينظر الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: ٢٨

(٢) الأسلوبية والأسلوب: ٧٠

(٣) قواعد النقد الأدبى - لاسل أبركروبي - ترجمة محمد عوض: ٦

(٤) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٥٩ ط الهيئة المصرية العامة

(٥) الأسلوبية والأسلوب: ٧١



رحلة التخلق من النواة إلى تمام الكينونة فإذا تكاملت لها الصورة الملائمة من اللفظ والنسق والإيقاع وجاءت لحظة الميلاد برزت تامة الملامح، وما تحتاجه من الصقل بعدئذ لا يعدو ما يحتاجه الطفل الوليد حين يتنسم أنفاس الحياة بعد ولادته.

ويبدو أن النقاد العرب قد فطنوا الى هذه الحقيقة منذ زمن بعيد، فقد قال ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٥) : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقها، والوزن الذى يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتته، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه... فإذا كملت له المعانى، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه ونتجته فكرته يستقصى انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدل كل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الآخر - وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول - نقلها الى المعنى المختار الذى هو أحسن منه وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون فى ذلك كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه بأحسن التسدية، وينيره، ولا يهلهل شيئا فيشينه". (١)

وواضح أن فحص المعنى وتخير اللفظ والوزن إنما هو قائم فى النفس - أولا - فإذا تواعم المعنى واللفظ والوزن واستوت للبيت كينونته غادر صفحة القلب الى صفحة القسطاس والشاعر فى لحظة المخاض لا يحكم فكره فى عملية الميلاد بحيث يكون هذا أولا وذلك آخرا، ولا يحكمه فى صورة اللفظ التى تكسوه بل يسطر ما يرفده به طبعه حتى يتم تولد النص على نحو ما تشكل فى دخیلته ثم يجيل فيه النظر بالصقل والتذهيب لينفى لفظة أو قافية ويثبت أخرى مكانها؛ إذ هى تهض - فى رؤيته - بما لا تقوى عليه سابقته، أو لينقض بيتا يكون وجوده تشويها للنص.

(١) عيار الشعر - ابن طباطبا العلوي - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر: ١١ ط دار الكتب

وهكذا يمضي حتي تنتهي التجربة إلي غايتها فإذا هي تامة واضحة الملامح والقسمات، وليس في هذا كله عدول عن نص متكامل يمكن أن يوصف بأنه نمطي، بل فيه عدول عن لفظة أو قافية أو ما إلى ذلك ممل لا يوصف بالنمطية النصية المتعينة. كما يتراءى في كلام أصحاب هذه الوجهة.

ولم يكن ابن طباطبا - وحده - فارس هذه الحلبة، فقد جري في أثره حازم القرطاجني (ت ٦٤٨) حيث قال : " إن الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد وإجمام الخاطر، والتعرض للبواعث علي قول الشعر، والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلي غرضه ومقصده، ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا، أو مهيا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لامتبوعة لها، ثم يقسم المعاني والعبارات علي الفصول بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا علي الفصول فصلا فصلا ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبذل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلي بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا، أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه" (١).

وخلاصة مقالته القرطاجني : أن الفكرة تخلص في خيال الشاعر وفكره ثم تتم. وفي حركة نموها تشد نحوها ما يلائمها من الألفاظ التي يعمل فيها فنه ساعة الميلاد ليهيئ لها وزنا، وليس فيه ما يومي إلي أن الشاعر يصوغ تجربته في مستوى عادي أو محايد ثم يعدل عنه إلي مستوى فني لاحق تتجلي فيه خصائص

(١) منهاج البلاغة - حازم القرطاجني - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة: ٢٠٤ ط دار الغرب الإسلامي ١٩٨١ ثانياً - بيروت.

الإبداع الأدبي، ومع وضوح هذا نري الدكتور (راضي) يسوق عبارة حازم السالفة (١) ثم يعقب عليها قائلاً: "وحديث حازم في هذا النص فى غاية الخطورة، وتعدد وجهات الدلالة فيه، فهو - إلى جانب العزف على النغمة الخاصة بسبق المستوى العادى ولحوق المستوى الفنى - يوضح بالتفصيل عددا من المسالك التى إليها يلجأ إليها الشاعر فى عملية التوفيق أو حل الصراع الذى ينشب بشكل آلى بين العبارة والفكرة، وهو ما يستدعى التحوير فى العبارة عملاً على اتساقها مع المعنى وهى المسالك التى تشكل حجر الزاوية وراء كل من مبحثى الحقيقة والمجاز". (٢)

ولنا أن نتساءل:

أين تراءى المستوى العادى والمستوى الفنى اللاحق: أفى وجدان الشاعر وفكره أم على صفحة القوطاس وقد جرى عليها قلمه؟ وهل يكون سبق والتجربة لاتزال جنبنا فى الفكر والوجدان؟ وكيف تبدو أمام ناظرة الشاعر تلك المسالك المتعددة التى يلجأ إليها للتوفيق أو حل الصراع بين الفكرة والعبارة؟ أعلى صورة التوازى أم صورة التتابع؟ وهل يكون العمل الألبى - فى مرحلة الصقل - فى المستوى العادى؟

إن التجربة - كما يعرفها المفلقون من الشعراء - إذا تم تشكيلها وفقاً لما جرى به الهاجس - تبدو فى نسقها الفنى وليس لها نسق سابق، وإن احتاجت بعد ذلك إلى شئ من التهذيب، وهى قبل التشكيل سديم سابح فى فكر الشاعر وخياله: نواته الفكرة، ومادته عبارات بدد وكلمات متماثلة المقاطع صالحة للوقوع فى كتلة واحدة تترأى ذرات راکضة فى مدارها حول النواة تنتظر عبقرية الشاعر لتجذبها نحوها بتخير صورتها، وتهيئة موقع لها فإذا استقرت فيما يلائمها تخلقت التجربة، واستقبلتها الصحيفة وليداً بقسماته التى برزت لحظة التخلق فالشاعر الحق - كما يقول (بو) - : " هو الذى تتضح فى نفسه تجربته، ويقف على أجزائها، ويرتبها ترتيباً قبل أن يفكر فى الكتابة" (٣) فإذا امتهدت الصحيفة تناولها بالصقل والتهذيب. ومن ثم فالحديث

(١) الذى أورده من العبارة يبدأ من خبر إن: "فحقيق عليه.. الخ.

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى: ١٨٣.

(٣) النقد الأدبى الحديث - د. غنيمى هلال : ٣٦٣ ط دار نهضة مصر بدون.

عن مستوي عادي سابق، وآخر فتي لاحق تهويم لابتساق مع فكر علمي وإنما يكون الحديث عن التجربة بعد أن تثبثق ويحتضنها الأفق وتخضع لتشريح الناقد وحينئذ يمكن مقارنتها بما كان يمكن أن تكون عليه مستمداً ذلك الممكن من محتواها الفكري وبنيتها وصورها لاعلي أنه نسق سابق بل فرض واحتمال.

وقد يجد القاريء للدكتور (راضي) حديثاً عن الفرض والاحتمال في المثال أو النمط مما يظن معه أنه سلك نفس المنهج الذي انتهينا إليه حيث قال: "هذه الصورية والتجريد في النمط أو المثال المقول به يمكن أن تتأكد من واقع حديث اللغويين والبلاغيين وخاصة في سياق محاولتهم لرصد الانحراف حيث يبدو المثال ليس تصوراً مجرداً فحسب، وإنما يبدو تصوراً نسبياً أيضاً، وهذه خطوة جديدة في نقض هذه المقولة بمعنى أن هذا المثال المدعى والمفروض فيه الثبات والسبق علي المستوي الأدبي إنما يتحدد في واقع الأمر في ضوء المستوي الأخير للعكس... فيقال به في المواضيع التي يوصف ظاهرها بالانحراف" (١) غير أن التأمل الواعي يكشف عن المفارقة بين الرؤيتين، فهو لم يقل ذلك في سياق تشريحه لحديث حازم من منظور توصيفه لبناء التجربة ليكون حديث الفرض والاحتمال موجهاً إلي نمطها أو مثالها، فغني عن البيان أن رصد اللغويين والبلاغيين للانحراف لا يتجاوز - في منظوره - هو وغيره من النقاد المحدثين - تخوم المجاز أو التركيب المحصور في إطار الجملة مما يعني أن ما رآه من التجريد والتصور والنسبية متجه إلي موقع هذا الرصد لا إلى التجربة بعامة، ولا إليهما معاً.

ويؤكد هذا المتجه ما ساقه من المثل الكاشفة عن النسبية، وهي ثلاثة يتجاذب اللفظ فيها - حسب رؤيته - كل من الحقيقة والمجاز: الأول قوله تعالى ( جدارا يريد أن ينقض ) والثاني قوله تعالى ( إني أراي أعصر خمرا ) والثالث قوله تعالى ( الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة ). فهذه الثلاثة يحتازها المجاز إذا تأولنا الإرادة في الأول بمعنى القصد، وتأولنا الخمر في الثاني بمعنى العنب، ووجه الأمر بالجلد لذوى السلطان، وتحتجزها الحقيقة إذا كانت الإرادة. بمعنى

القرب، والخمر بمعنى العنب كما في لغة أزد عمان، ووجه الأمر بالجلد لمن يباشره، وقد عقب علي ذلك بما مؤداه أن كلا من المثال وصورته تتحدد كينونته وفقا للموقف من الظاهر.. الأمر الذي يؤكد أن تصور المثال يأتي تاليا للمستوي الظاهر بحيث يتحدد على أساسه، ويظل نسيبا تحت وقع ظروفه ثم أردف قائلا: "والخلاصة أن مايسميه اللغويون بالأصل وراء المجاز، ومانسميه نحن بالمثال أو المستوى العادي في مقابل الاستخدام الفني هذا الأصل لا وجود له - غالبا- إلا في تقدير اللغويين والبلاغيين في المواضع التي يتخرج فيها الظاهر علي المجاز، وهو التخريج الذي يحتاج في مقابله إلى مستوي آخر ينعكس عليه القول بمجازية النص المحسوس"<sup>(١)</sup>.

ونحسب أن ما ذكره من الأمثلة وتحليلها وما استخلصه من ذلك يشهد بأن نظرته إلي الفرض والاحتمال تنحو إلى المفرد والتركيب في أقصى ما يمكن حمله عليها أما التجربة بكاملها فهي بعيدة عن مرماها، ومن ثم فهو- في منظورنا - من القائلين بالنص النمط الذي يتلوه نص مفارق. ومن هنا نعود إلى تأكيد أن التجربة تأتي على نسق غير مسبوق بما تعارفه النقاد العرب من قضية البديهة والارتجال<sup>(٢)</sup> فنذكر لذلك أمثلة بسياقات تدفع دواعي الشك أن تتطرق إلي ارتجالها وهاهي ذي:

- قصد أبو تمام "خالد بن يزيد بن مزيد والي أرمينية فامتدحه فأمر له بعشرة آلاف درهم، ونفقة لسفره، وأمره ألا يقيم إن كان عازما علي الخروج فودعه، ومضت أيام فركب خالد يوما ليتصيد فرآه تحت شجرة وقدامه زكرة<sup>(٣)</sup> فيها نبيذ، وغلّام بيده ظنبور. فقال : حبيب؟ قال: خادمك وعبك. قال : ما فعل المال؟ فقال:<sup>(٤)</sup>

علمني جودك السماح فما أب	قيت شيئا لدي من صلتك
ما مر شهر حتي سمحت به	كأن لي قدرة كمقدرتك
تنفق في اليوم بالهباب وفي السا	عة ما تجتنيه في سنتك
فلست أدري من أين تنفق لو	لا أن ربي يمد في هبتك

(١) نظرية اللغة في النقد العربي: ٥١٠، وينتظر مع ذلك: ٥٠٨-٥٠٩.

(٢) ينظر : العمد لابن رشيق : ١٨٩-١٩٦.

(٣) الزكرة بضم فسكون: زق الخمر أو الخل

(٤) أخبار أبي تمام- للصولي: ١٥٨-١٥٩ ط المكتب التجاري للطباعة والنشر - بيروت.

- ويروي أنه دخل يوما علي الحسن بن وهب ومعه غلامه صالح - وكان وسيما - فأوما الحسن إلى جاريته الحسناء يغريها به فقالت:

يا ابن أوس أشبهت في الفسق أوسا

واتخذت الغلام إلفا وعرسا

فقال أبو تمام: (١)

أبرقت لي إذ ليس لي برق فترحزي ماعندنا عشق

ما كنت أفسق والشباب أخي أفحين شبت يجوز لي الفسق؟

لي همة عن ذاك تردعني ومركب ماخاناه عرق

- ويروي أن طاهر بن الحسن - وكان شاعرا أديبا - استحسن قول أبي كبير الهذلي

ألا يا حمام الأيك فرحك حاضر وغصنك مياد ففيم تنوح؟

فسأل عوف بن محلم الشيباني عن قائله. فلما عرفه إياه انثني مقترحا عليه أن

يجيزه فقال عوف : أصلح الله الأمير. شيخ مسن، وأحمل علي البديهة، وعلي

معارضة أبي كبير وهو من قد علمت؟ قال عبد الله : عزمت عليك، وسألتك بحق

طاهر إلا فعلت فأنشأ يقول (٢)

أما للنوى من ونية فتريح

فهل أرين البين وهو طليح؟

فنحت وذو اللب الحزين ينوح

ونحت وأسراب الدموع سفوح

ومن دون أفرخي مهامه فيح

وغصنك مياد ففيم تنوح؟

فتضحى عصا التسيار وهي طريح

وعدم الفتى للمعسرين طروح

أفي كل عام غربة ونزوح

لقد طلع البين المشت ركائبى

وأرقتي بالري نوح حمامة

علي أنها ناحت فلم تر عبرة

وناحت وفرخاها بحيث تراهما

ألا يا حمام الأيك فرحك حاضر

علي جود عبد الله أن يعكس النوي

فإن الغني يدني الفتى من صديقه

(١) أخبار أبي تمام- للصولي: ٢١٠.

(٢) طبقات الشعراء- ابن المغنر- تحقيق عبد الستار أحمد فرج: ١٨٦-١٨٧ ط رابعة - دار

المعارف والمصون فى سر الهوى المكنون - أبو اسحاق ابراهيم الحصرى القيروانى-

تحقيق دكتور محمد عارف حسين: ٤٤٨-٥١؛ أولى- الأمانة لسنة ١٤٠٧-١٩٨٦.

وقد ينظر إلي أمثال هذه النماذج علي أنها رجع خاطرة سريعة، لكنها توميء إلي ما إليه قصدنا، فقد تتثال الأبيات - كما يجده العارفون - متتابعة حين يسمح الخاطر وترفده عاطفة مشبوبة كأنها نبع يتفجر حتي ليوشك للتجربة أن يتم تمامها وليس غريبا أن نجد ابن رشيق يلمع إلي هذه الحقيقة فيقول: "وأعظم ارتجال وقع قصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند : فإنه يقال : أتى بها كالخطبة" (١)

وقد يتأبى القول ويغلب الإفحام حين تخدم العاطفة ويكدي الخاطر، وكان الشاعر - إذا عمد إليه يمر به ويستحثه - يمتح من غور سحيق، وهذا ما يحدثنا به الرواة إذ ذكروا أنه قرئت علي أبي تمام: "أرجوزة أبي نواس التي مدح بها الفضل بن الربيع: \* ببلدة فيها زور \*

فاستحسنها وقال : سأروض نفسي في عمل نحوها فجعل يخرج إلي الجنينية ويشغل بما يعمله ويجلس علي ماء جار ثم ينصرف بالعشي فعمل ذلك ثلاثة أيام ثم خرق خرق ماعمل وقال : لم أرض بما جاعني" (٢)

ولسنا بذلك نخلط بين الطبع والارتجال أو بين الصنعة والتكلف فنحن نؤمن بما قرره النقاد من أن "الشعر طبع ودافع، وإرادة وجهد" (٣)، ولكننا سقنا ما سقناه هنا للتأمل في حالي الإسماع والإكداء، ولاشك أن التأمل فيهما يفضي بنا إلي فضاء العدم لما يسمى بالمستوي العادي ثم يخرج بنا إلي رحاب المستوي الفني الذي لم يسبقه سابق ، ولم يتقدمه إلا الخيال الصناع والطبع الخلاق.

هذا ولم يغب عنا - ونحن في هذا السياق - ما قاله حازم في كيفية العمل في المروى بعد حديثه عن كيفية الارتجال حيث بلورها في أربعة مواطن هي :

١- قبل الشروع في النظم.

٢- في حال الشروع.

٣- عند الفراغ.

(١) العمدة : ١٩٠/١

(٢) أخبار أبي تمام: ٢٤٦-٢٤٧.

(٣) النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور ط دار نهضة مصر للطبع والنشر - بدون.

٤- متراخ عن زمان القول. ثم أتبع قائلا: "فأما الموطن الأول فالغناء فيه لقوة التخيل، والموطن الثانى الغناء فيه للقوة الناعمة ويعينها حفظ اللغة وحسن التصرف والموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء التى يمكن أن يتغير إليها الكلام ويعينها حفظ اللغة أيضا وجودة التصرف والبصيرة بطرق اعتبار بعض لألفاظ والمعانى من بعض، والموطن الرابع الغناء فيه للقوة المستقصية المتفتة ويعينها حفظ المعانى والتواريخ، وضروب المعارف". (١)

لم يغب عنا؛ لأننا نفهم منه أن الموطن الثالث والرابع يمثلان لحظة تخلق التجربة وفيها تنيقظ القوة المستقصية لضروب المعانى، وصنوف المعرفة والقوة الملاحظة للفروق بين الألفاظ والمعانى فيختار من ذلك ما هو أليق بموضوعه فيسجله لا أنه- كما قد يسبق الى الوهم- يختار ثم يعود فيغير ما اختاره، لأن العود إلى التغيير هو ما يمكن أن نسميه بمرحلة الصقل والتهديب وهى المرحلة التى قال عنها حازم: "وبعد استقصاء وجوه المباحث فى هذه المواطن الأربعة وكمال انتظام القصيدة قد يعرضها الناظم على نفسه فتظهر له بعرضها أمور قد خفيت عنه من إلحاقات وإيدالات وتغييرات وحذف... وقد يعاود النظر فى ذلك الممرار الكثيرة فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة". (٢) والقصيدة- فى منظورنا- حال التخلق أو التهديب لا توصف بأنها فى مستوى عادى كما قررنا من قبل؛ لأن الشعر كما يقول النقاد: "انفعال .. وطبيعة الانفعال أنه .. ينتقل جملة ولا يثبت للتحليل إلا فى يد الدارس" كما أن "التجربة الشعرية من حيث هى وحدة لا تتكون فى النفس على نحو ما يتكون التفكير المنطقى المنظم، ولا هى تتبع الطريق الذى يسلكه ذلك التفكير حتى يخرج فى صورة لفظية". (٣)

من كل ما سبق نستطيع أن نقول: إن أقصى ما يتاح لنا رؤيته فى الأداء اللغوي أن

(١) منهاج البلاغ: ٢١٤.

(٢) نفسه: ٢١٥.

(٣) الأدب وفنونه- د. عز الدين اسماعيل: ٩٩- ط دار الفكر العربى- بدون.



له مسلكين اصطلاح النقاد على تسمية أحدهما بالأسلوب العلمى، والآخر بالأسلوب الأدبى، وقد يكون موضوعهما واحدا غير أنه لا يكون أحدهما ثمرة الآخر تخلقت منه بعد أن جادته ديمة الفن.

وقد يكون من الاستطراد المفيد فى زيادة وضوح هذه الرؤية أن نضع بين يدى القارئ ثلاثة نماذج أوردها الدكتور الشايب لبيان هذين المسلكين، وتلاتتها تدور حول موضوع واحد هو "الشمس". (١)

#### الأول :- استقاه من نزهة القارئ للإسكندري، وهو يقول:

"الشمس كوكب مضى بذاته، وهو أعظم الكواكب المرئية لنا منظرا، وأسطعها ضوءا، وأغرزا حرارة، وأجزلها نفعا للأرض التى نسكنها، والشمس كرة متأججة نارا : حرارتها أشد من حرارة أى ساعور أرضى، ويبلغ ثقلها ثلاثمائة وزن من ثقل الأرض، وهى أكبر منها بثلاثمائة ألف وألف ألف مرة، وتدور الشمس على محورها من الغرب إلى الشرق مرة واحدة فى نحو خمسة وعشرين يوما، وتبعد عنا بنحو اثنين وتسعين ألف ميل وخمسمائة ألف ميل، وهى مع كل هذا العظم الهائل لا تعد فى النجوم الكبرى..."

#### الثانى :- استمده من أسواف الذهب لشوقي، وهو يقول:

"سل الشمس من رفعها نارا، ونصبها منارا، وضربها دينارا؟ ومن علقها فى الجو ساعة يدب عقرباها إلى يوم الساعة؟ ومن الذى آتاها معراجها، وهداها أدراجها، وأحلها أبراجها. ونقل فى سماء الدنيا سراجها؟  
الزمان هى سبب حصوله، ومنشعب فروع وأصوله، وكتابه بأجزائه وفصوله...  
لولاها ما انشقت أيامه، ولا انتظمت شهوره وأعوامه، ولا اختلف نوره وظلامه،  
ذهب الأصيل من مناجمها، والشفق يسيل من محاجمها..."

(١) الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية - د. أحمد الشايب: ٤٢-٤٤ - ط الثالثة - النهضة المصرية

الثالث:- اقتطفه من ديوان حافظ. ومنه:

فنسوا بالليل وضاح الجبين	لاح منها حاجب للناظرين
وتبدت فتحة للناظرين	ومحت آيتها آيته
هي أم الريح والماء المعين	هي أم النار والنور معا
هي نشر الورد طيب الياسمين	هي طلع الروض نورا وجنى
وضلال وهدى للغابرين	هي موت وحياة للورى

وبعد أن سقنا هذه النماذج بين يدي القارىء نتساءل- وقد يشاركنا القارىء فى تساؤلنا:-

أيمكن أن يكون ما حدثنا به الإسكندري مستوى عاديا تطور عنه- أو عن نظيره- ما أفرزته عبقرية شوقي، وشاعرية حافظ؟

قد يكون شوقي وحافظ قرآ نظير ما قدمه الإسكندري وسرت خلاصته فى بنية ثقافتها العامة أما أن يكونا وضعاء أمام ناظرى خيالهما، وحفراه على أن يعدل قى نسيج أدائه حتى انتهى بخطوط صورته إلى ما نراها عليه فذلك ما لا يمكن تصوره فضلا عن ادعائه والقول به.

وأخيرا نسوق ما قرره علماء النفس لنؤكد ثانية ما قلناه من أن القول بسبق النص النمط تهويم لا ينهض به فكر علمى إذ يقولون: "وهناك من القيود أيضا قيد اللغة التى تظهر فيها القصيدة، فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه... ولكن الوثبة تأتية ككل بلفظها ومعناها، وتأتية منظومة غالبا. ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، ولكن التوتر الدافع هو الذى اختاره، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعا بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة، بل كان مدفوعا إلى هذا الكل الذى هو معان وصور، وألفاظ موقعة" (١)

\* \* \*

بقيت مسألة صغيرة هي القول بكون الأصل الذى يتفرع عنه المجاز أمرا سوريا مجردا أو نسبيا. فهذا القول ضرب من الوهم لا ينبغي إغفاله، لأن القول بصورية هذا الأصل أو تجريده يعنى أن الحقيقة والمجاز توأمان باشرأ الوجود معا فى أونة واحدة.

وإذا كان الأمر كذلك فما سر تصنيف اللغة الى حقيقة ومجاز؟؟ ولم لم تكن كلها حقيقة أو مجازا؟ إن التصنيف على غير أساس تعسف ينتهى بنا إلى أن المجاز موضوع كالحقيقة، ولو قلنا به لكان البحث فى علاقات المجاز ضربا من العبث إذ لا طائل من ورائه. كما أنه ليس من السداد فى شىء أن يذهب عاقل إلى القول. بسق المجاز، وتفرع الحقيقة، وإلا فمن الذى يقول: إن الأشياء تسمى أولا بغير أسمائها ثم تسمى بأسمائها بعد ذلك؟

ومن أجل ذلك رأينا البلاغين يقررون أن "الأصل فى الكلام أن يكون محمولا على الحقيقة، ولا يعدل إلى المجاز إلا لدلالة" (١). ويستشفون من تقريرهم هذا أن المجاز سوق للكلام على خلاف الأصل (٢) ويقيمون على ذلك ثلاثة أدلة: أولها الحاجة إلى القرينة، وثانيها: "أن المجاز لا يمكن تحققه إلا عند نقل اللفظ من شىء إلى شىء آخر لوجود علاقة بينهما يستدعى أمورا ثلاثة: وضعه الأصلي. ثم نقله إلى الفرع، ثم العلاقة التى بينهما، أما الحقيقة فإنه يكفى فيها أمر واحد وهو وضعها الأصلي". وثالثها: "أنه لو لم يكن الأصل فى الكلام هو الحقيقة لكان الأصل لا تخلو حاله: إما أن يكون هو المجاز ولا قائل به ..... أولا يكون واحد منهما هو الأصل وهو باطل ...؛ لأنه يلزم منه أن يكون كلام الشارع مترددا بين الحقيقة والمجاز فيكون مجملا لا يمكن فهم المراد من ظاهر خطابه وخلاف ذلك معلوم فلاحاجة لإبطاله ... ولما كان ذلك فاسدا علمنا أن

(١) ينظر الطراز - يحيى بن حمزة العلوى: ٤٤-٤٥؛ صورة عن ط المفتطف - دار العلم

للملايين - بيروت ١٤٠٢ - ١٩٨٢.

(٢) الطراز: ٧٧/١

الأصل فى الكلام هو الحقيقة". (١)

وقد مضى يحيى العلوى يؤكد كون الحقيقة هى الأصل فساق لمعة مما أطلق عليه العلماء فيما بعد - مصطلح غريب القرآن<sup>(٢)</sup> خفيت على ابن عباس والأصمعى مع سعة علمهما بلغة العرب وهى: لفظتا (فاطر) و (الدهاق)؛ إذ لم يعرف ابن عباس معنى الأولى حتى سمع أعرابيا يقول عن قبر: فطرها أبى فعلم أن مراده (اخترعها)<sup>(٣)</sup> ولم يعرف الأصمعى معنى الثانية حتى سمع جارية بدوية تقول: اسقنى دهاقا فعلم أن مرادها (ملأى) ثم عقب عليها قائلاً: "قلولا أن السابق من الإطلاق فى الكلام هو الحقيقة لما فهموا تلك المعانى لجواز أن تكون مستعملة فى غيرها على جهة المجاز"<sup>(٤)</sup> وهى لفظة ذكية؛ إذ إن الحقائق أسبق إلى الفكر مما سواها، وإلا فمن ذا الذى يزعم أن الثمرة أسبق وجوداً من الشجرة؟

أما القول بنسبية المجاز استناداً إلى مافهمه بعضهم من كون الإرادة بمعنى القرب فى الآية الشريفة (جداراً يريد أن ينقض) حتى قال عندما سئل عن حال مريض أرسل إليه لاستطلاعها: (تركته يريد أن يموت) وإلى أن الخمر معناها العنب فى لغة أزد عمان وأن الأمر لمن يباشر الحدود. أقول: القول بنسبية المجاز استناداً إلى هذه الأمور فيه قصور ما ينبغى أن يكون. ذلك أن فهم الرسول مثير للضحك حقاً، ولالوم على من ضحك عند سماع قولته عن المريض، ولا يرد السخرية عنه استشهاد إبراهيم بن حسن بالآية؛ لأن لفظ الإرادة إذا أضيف إلى الإنسان كان المتبادر منه معناه الحقيقى وهو القصد لصحته منه وضحك الضاحكين وسؤالهم الساخر: (فى الدنيا إنسان يريد أن يموت) أماره

(١) الطراز: ٧٨/١-٧٩

(٢) ينظر فى ذلك ما أورده السيوطى فى الإتيان: ١٤٩/١-١٥٧ ومسائل نافع بن الأزرق فى الإتيان: ١٥٧/١-١٧٥ ط الحلبي.

(٣) فى الإتيان: كنت لأدرى "فاطر السموات" حتى أتانى أعرابيان اختصما فى بئر فقال: أنا فطرته.

(٤) الطراز: ٧٩/١.

هذا التبادر. (١) وإذا أضيف إلى الجمد امتنع ذلك المعنى ومن ثم الحمل على المجاز لوجود القرينة المانعة وهي عدم صحة القصد من الجمد، وفهم معنى القرب مستمد من غرض الآية لامن طريق التعبير عنه. كما أن اللجوء إلى لغة أزد عمان وإهمال لغة جمهور العرب لمعرفة المراد بلفظ الخمر تحكم لا يستند إلى ملحظ بياني يقع من النفس موقعاً، وإلا فما السر في إثارة لغة نفر من العرب على لغة الجمهور سوى الحمل على الحقيقة للانطلاق منه إلى إثبات نسبية النمط أو المثال؟

فإذا ما وصلنا إلى القول بإمكانية أن يكون الأمر في قوله تعالى (فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة) لمن يباشر الحدود ألفينا فيه سهواً ظاهراً. وإن صدر من أحد المرموقين من علمائنا (٢)؛ لأن الخطاب فيما يتصل بنظام المجتمع لا يتجه إلى من يباشر التنفيذ من الأفراد، وإنما يتجه إلى أولى الأمر؛ لأنهم المسئولون عن استقراره وحمايته من الاضطراب؛ ألا ترى إلى المؤاخذه اللافتة على تجاوز لا ينبغي أن يكون مثله من مؤمن. تلك التي يطالعنا بها قوله تعالى (وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ولوردوه إلى الرسول وإلى أولى الأمر منهم لعلمه الذين يستنبطونه منهم ولولا فضل الله عليكم ورحمته لاتبعتم الشيطان إلا قليلاً). (٣) فإذا كانت إذاعة أخبار لا تترك مراميها مما لا ينبغي الإقدام عليه بغير توجيه من أولى الأمر لما قد تؤدي إليه من أخطار تؤدي بسلامة المجتمع فإن مباشرة الحدود بغير إذن منهم أو تكليف قد تعصف بالمجتمع وتأتي عليه من الأساس، ومن ثم لا يجوز للأفراد مباشرتها إلا بتكليف وإلصار المجتمع إلى فوضى على الأخضر واليابس؛ ولذا فإن المجاز في الآية لاتزاحمه الحقيقة - في منظورها - بل ولا يمكن

(١) نقل الدكتور عبد الحكيم عن ياقوت: أن إبراهيم بن عبد الله بن حسن سأل من رجل من أصحابه وأرسل في ذلك فرجع الرسول يقول: (تركته يريد أن يموت). فضحك منه بعض القوم وقال: في الدنيا إنسان يريد أن يموت؟ فقال إبراهيم لقد ضحكتم منها عريية: إذ يريد ههنا بمعنى يكاد قال تعالى (يريد أن ينقض).

(٢) يقول عز الدين بن عبد السلام: "إن كان هذا أمراً للولاية فهو أمر بالأمر بإقامة الحدود، وإن كان أمراً لمن يستوفى الحقوق ويباشرها فهو حقيقة" ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي: ٥٠٩ نقلاً عن الإشارة إلى الإيجاز: ٤٦ ط المطبعة العامرة ١٣١٣هـ

(٣) عدة النساء - الآية: ٨٣ وينظر تفسيرها الكشف: ٥٤٧/١ - ٥٤٨

أن تقوم مقامه في هذا الموطن.

ومن هنا نستطيع أن نقول: إن كون الحقيقة أصلاً سابقاً للمجاز أمر لا يصح القول بتجرده أو صورته أو نسبته، ويؤكد رؤيتنا هذه النظر في السياقات فسترينا أن اللفظ يستعمل تارة في حقيقته، وأخرى في مجازه، ومن ذلك: - لفظ القرية: فقد جاء مجازاً كما في قوله تعالى (وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا بياتاً أو هم قائلون) (١)، وتارة حقيقة كما في قوله تعالى (أفأمن أهل القرى أن يأتيهم بأسنا ضحى وهم يلعبون) (٢) وقوله تعالى (وإذ قيل لهم اسكنوا هذه القرية) (٣). فإن مجيء لفظ الأهل في الآيتين: الثانية والثالثة، وتوجيه الأمر بالسكنى إلى ضمير الجماعة يجعل المراد بلفظ القرى، أو القرية - المكان لا السكان وتلك حقيقة معناه، كما أن إيقاع الإهلاك على القرية - في مقام الإنذار - يجعل المراد به السكان لا المكان ومن ذلك لفظا النور والظلمات فقد أريد بهما الحقيقة في قوله تعالى: (وما يستوى الأعمى والبصير - ولا الظلمات والنور) (٤) وفي قوله عز شأنه (الحمد لله الذي خلق السموات والأرض وجعل الظلمات والنور) (٥). وأريد بهما الكفر والإيمان على طريق المجاز في قوله (أومن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نورا يمشى به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها) (٦) وفي قوله تعالى: (كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور) (٧) وما ذكرناه هنا ليس إلا رمزا لما رأيناه من وجود أصل يتكئ عليه المجاز، ومن هنا نجدنا في حل من رد ماذهب إليه الدكتور (راضى) حين ساق قوله تعالى (واسأل القرية) مبيناً أن تحقيق المجاز فيه يحتاج إلى تقدير أن الأصل؛ واسأل أهل القرية لتكون استحالة

(١) سورة الأعراف: الآية: ٤

(٢) سورة الأعراف: الآيتان: ٩٧ - ٩٨

(٣) سورة الأعراف: الآية: ١٦١

(٤) سورة فاطر الآية: ٢٠

(٥) سورة الأنعام - الآية: ١

(٦) سورة الأنعام - الآية: ١٢٢

(٧) سورة إبراهيم - الآية: ١ وينظر في تفسير الآيتين الأخريين تفسير الجلالين على ما من

الفتوحات الإلهية: ٨٥/٢، ٥١٢

توجيه السؤال إلى القرية قرينة ثم نفى المجاز ذاهبا إلى أنه لاجابة إلى التقدير حيث قال: "ولكننا لن نحتاج إلى هذا التقدير وسيظل التعبير المحسوس هو الأصل؛ إذا كانت القرية بمعنى مجتمع الناس.. فيما رأى البعض - أو إذا كان سؤالها وجوابها حقيقة كما يرى آخرون" (١) لأن سبق الحقيقة يكسب المجاز شرعية الوجود، ولأن ما ذكره البعض من كون لفظ القرية معناه مجتمع الناس، أو مارآه الآخرون من صحة سؤال القرية وجوابها لا يقع من النفس موقعا مرضيا؛ لأن السياق يرفضه، كما أن اللغة تأباه (٢) خاصة إذا نظرنا إلى ما بعده (والعير التي أقبلنا فيها) فإذا كانت العير لاتسأل حقيقة وإنما يسأل أصحابها (٣) فلما ذا تسأل القرية؟ وعليه فإن القول بصورية الأصل ضرب من الوهم سيطر على الدكتور (راضى) ومن تأثر به من الباحثين (٤). وحرى بنا أن ننبه إليه.

### قيمة العدول وأثره:

لعلنا قد أدركنا من خلال تعرفنا على مفهوم العدول أنه إنما يلجأ إليه لما يفيضه من خصائص جمالية على التعبير يتحقق بها للنص الأدبي كينونته التي تتجاوز الإبلاغ إلى الإمتاع كما يقول المحدثون، أو الإفهام إلى الإطراب كما قال علماؤنا. ذلك ان اللغة هي مادة الأديب ينتقى منها أو يعدل عن لون إلى آخر من أنساقها لبناء تجربته وكما يقولون: "التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها" (٥)

#### (١) نظرية اللغة: ٥١٠

(٢) ينظر: القاموس المحيط باب الواو والياء فصل القاف، فليس فيه أن القرية مجتمع الناس والذي فيه أن: القرية: المصر الجامع .. وقريتين أكثر ما يستعمل بالياء مكة والطائف، وقرية النمل مجتمع ترابها، وقرية الأنصار: المدينة والقاربة: الحاضرة الجامعة .... الخ

(٣) ينظر: الكشف: ٣٣٧/٢

(٤) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ١٩٨

(٥) نظرية الأدب - أوستن وارين، رينه ويلييك - ترجمة محي الدين صبحي: ٢٢٣ ط المجلس

الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م

والقارئ المتذوق أو الباحث المتعمق حين يتناول العمل الأدبي تلفته تلك الخصائص إلى نفسها حين تدلف إلى دخيلته، وتتسرب إلى مكان حسه فإذا به يتوقف عندها في خدر يخلق به في عالم الخيال فلا يملك إلا أن يتابع العمل الأدبي حتى يصل إلى نهايته وهنا ينتبه ليجد نفسه في عالم الجمال الصرف. ومن ثم لانستشعر غرابة في تعريف العمل الأدبي، أو الأسلوب - اعتمادا على جهة المخاطب كما يرى بعض النقاد - بأنه: "هو حكم القيادة في مركب الإبلاغ؛ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها، وتحل هذه الطاقة الضاغطة التي تتحدد بها ماهية الأسلوب إلى جملة من العناصر المركبة أبرزها فكرة التأثير وهي فكرة لاتخلو من ضبابية؛ لأنها تشع على حقول دلالية متداخلة الحدود فهي تستوعب مفهوم الإقناع باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، ثم إنها تشمل معنى الإمتاع باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره الموصفات التعاطفية فينطفئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب، وتحل محله نفثات الارتياح الوجداني، وتستقطب أخيرا فكرة الإثارة، وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز يحرك في المستقبل نوازع وردود فعل ماكان لها أن تستفز بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطناع الخطاب بألوان ريشة الأسلوب" (١)

وتتضاعف عنده اللفة حين يدرك الفرق بين الاستعمال اللغوي الذي يحمل الفكر المجرد، والاستعمال الأدبي الذي تشع منه العاطفة، وهذا ما تعين عليه وتؤكدته الدراسة النقدية؛ "فنحن نراقب الانحراف والازورار عن الاستعمال العادي، ونحاول أن نكتشف غرضهما الجمالي؛ ففي الحديث المتصل العادي لانتنبه إلى صوت الكلمة، ولا إلى ترتيبها ولا إلى بنية الجمل.... فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبى ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابهة من العمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جماليا للفروق" (٢).



وقبل أن يقع النقاد الغربيون على هذه الحقيقة بينها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "كذلك سبيل المعانى.. ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا فى كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور فى المعانى فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب فى الصناعة ويدق فى العمل ويبدع فى الصياغة، وشواهد ذلك حاضرة لك كيف شئت، وأملتته نصب عينيك من أين نظرت. تنظر إلى قول الناس: الطبع لا يتغير ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه فترى معنى غفلا عاميا معروفا فى كل جيل وأمة ثم تنظر إليه فى القول المتنبى:

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل

فتجده قد خرج فى أحسن صورة وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا. وإذا قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحاً، والآخر غير فصيح. كأنهم قالوا: إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لإحادهما فى تحسين المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى". (١)

ولعله لا يخفى علينا أن عبارة عبد القاهر تفيد أن الأديب قد يعيد تشكيل عبارة جارية على السنة العامة، وقد يتناول معنى لم يسبق جريه على الألسنة على أنه عند التداول تكون له صورتان تعبيريتان إحادهما على النمط المعتاد لخصوصية فيه، والثانية فيها خصوصية تحدث تأثيرا لا يكون للأخرى غير أنه لا ينبغي أن يسبق إلى أذهاننا الوهم بأنه كلما أوغل الأديب فى العدول عن الأساق اللغوية المألوفة حقق لعمله مزيدا من السمات الجمالية التى ينشد من ورائها التأثير. بل ينبغي أن يراوح بين المألوف والمجاز؛ فالنسق المألوف تنعكس عليه ألوان التجاوز فتجلى شياته وإلا تداخلت الخطوط وتشابهت المعالم، وضل المحتوى فى تيه العدول، وقد نفت (جون كوين) إلى ملحظ المراوحة هذا فقال: "لو كان يجب علينا أن نختار الكلمات فى كل مرة نتكلم فيها لكانت اللغة المتميزة مستحيلة، ولو كان الكلام أن نحدد أنفسنا فى

ترديد جمل قيلت من قبل لكانت اللغة المميزة لافائدة لها؛ فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة (ما). وهذا يتضمن حرية الكلام" ثم نقل عن (سوسير) و(جاكسون) مأموداه أن المتكلم حر في بناء لغة تجربته ثم أردف قائلاً "ومع هذا فإنه يجب إضافة تعديل إلى مبدأ الحرية هذا. فكل إنسان حر في أن يقول ما يشاء لكن بشرط أن يكون مفهوما ممن يتوجه إليه بالكلام؛ فاللغة توصيل، وإذا لم يكن الكلام مفهوما فإن التوصيل لم يتم، والبدئية الرئيسية في قانون الكلام تقول: إن كل رسالة يجب أن تكون قابلة للفهم" (١)

وفي سياق حديثه عن العلاقة بين اللغة القياسية ولغة الشعر يقرر (موكاروفسكى) أن: "اللغة القياسية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف المتعمد للمكونات اللغوية للعمل من أجل تحقيق هدف جمالي" وفي هذا القول بيان لضرورة أن لا يغتال التجاوز بيئة النص الأدبي كلها. ولم يكتف بهذا ولكنه عاود الحديث عن ذلك معللاً ومؤكداً فذكر: "أن كثيراً من مكونات Componentes اللغة في العمل الشعري لا تنحرف عن قاعدة اللغة القياسية بحكم أن هذه المكونات تشكل الخلفية التي ينعكس عليها انحرافات بقية المكونات، وعلى ذلك يكون بمقدور المنظر للغة القياسية أن يضمن مادته أعمالاً شعرية مع ملاحظة أنه سوف يفرق بين المكونات المنحرفة وغير المنحرفة". (٢)

فغاية العدول إضفاء صبغة جمالية على العمل الأدبي تحقق له التأثير المنشود لكن شريطة أن لا يستغرق النص، وإلا افتقد التأثير الذي يرمى إليه الأديب. **تدقيق الرؤية في العدول:**

ذكرنا فيما سبق أن للعدول مرادفات منها الانتهاك. وعلى الرغم من أن المصطلحات لامتساحة فيها فإننا نرى في لفظ (الانتهاك) إيماء بالخروج على أصول اللغة وثوابتها.

ويبدو أن هذا اللفظ جرى على ألسنة النقاد من منطلق رؤيتهم القائلة

(١) بناء لغة الشعر : ١٢٧

(٢) نظرية اللغة في النقد العربي : ٨٤ - ٨٥

بصورية المستوى العادى وتجريده على نحو ما رأينا منذ قليل عند الدكتور عبد الحكيم راضى. وقد تأكد لدينا هذا التوقع عندما رأيناه ينقل كلام (موكاروفسكى) السابق وما يؤيده من كلام (ريموند شاپمان) R. Chapman ومافيه من توجيه بترك المبالغة فى استخدام العناصر المنحرفة (١) ثم لم يلتفت إلى ما يرمى إليه من كون العناصر القارة على أصولها تشير إلى أن الأصل المنحرف عنه من ثوابت اللغة وليس أمرا مجردا صوريا مما يعنى تشبثه بفكرة التجرد والصورية أو تغلغلها فى أعماقه.

ولقد أغرت هذه الفكرة بعض الباحثين فرأينا أحدهم يعزف على وترها (٢) فيذكر أن افتراضية المستوى العادى وراء كثير من المقولات النظرية فى الدراسات اللغوية والنحوية كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف، وما تبع ذلك من الحديث عن الجمود والاشتقاق، والتجرد والزيادة، وارتباط الفعل، بالزمن ووظائف الحروف الأساسية فى التركيب، وتحديد المكان لأجزاء الجملة واعتماد نظرية العامل وما يستتبعها من ظهور أو استتار ثم يقول: "هذه الأمور وغيرها أكدت المستوى العادى الذى قام على رعايته النحاة واللغويون وانتقل الأمر منهم إلى البلاغيين فنظروا إلى النحو باعتباره العامل الأساسى فى تأدية أصل المعنى... ولعل النظرة المثالية للأداء هى التى جعلت النحاة يحددون معنى الكلام بما يرتبط بظاهر العبارة ظاهرا أو تقديرا. فأما القول بظاهر العبارة فهو ما أهمهم رعاية للسلامة. أما التقدير فهو جرى منهم وراء هذه السلامة ورعاية لها حفاظا على مثالية الأداء. وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالى فإن البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالى الذى أقامه النحاة واللغويون بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحقيقه بحيث جعلوه الخافية الوهمية وراء الصياغة الفنية التى يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول فى هذه الصياغة" (٣).

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٨٦.

(٢) ينظر : البلاغة والأسلوبية هامش رقم ١ ، ٢ صفحة ١٩٨

(٣) البلاغة والأسلوبية : ١٩٨ - ١٩٩

وقبل مناقشة هذا القول لبيان عوارده نضع بين يدي القارئ ملحوظة خفيفة حول المفارقة بين الخلفية في منظور "موكاروفسكى" و "ريموند شايتمان" والخلفية في منظور صاحبنا وقدوته: فبينما هي في المنظور الأول ماثلة في مكونات العمل الشعري التي لم تنحرف عن اللغة القياسية إذ هي في الثاني ماثلة في المستوى العادي المثالي أي إنها في الأول حقيقة واقعية، وفي الثاني مثالية وهمية. وبعد. فلنا أن نتساءل:

أمن المقولات النظرية تقسيم الكلمة إلى اسم وفعل وحرف أم من الملاحظة المرتدة من الواقع؟

ألا يدل لفظ (كتب) - مثلا - في قولنا: كتب التلميذ بالقلم على أمر حدث بعد أن لم يكن وهو الخط بالقلم على الورق؟ وأن هذا الحدوث مرتبط بزمن؟ ثم ألا يدل لفظا التلميذ والقلم على ذاتين إحداهما من قبيل الأحياء والأخرى من الجوامد؟ ألا يدل لفظ الباء من خلال التركيب على معنى المصاحبة؟

وإذا كانت الدلالة منبعثة من هذه الألفاظ لتعبيرها عن واقع - كما رأينا - فهل يعتبر إدراكها من قبيل الفكر المجرد؟

إن وراء هذا التساؤل لفتا إلى أن النحاة لم يقيموا دراستهم على فكر نظري سابق ثم راحوا يصطنعون له الشواهد، وإنما أقاموها على نظر في واقع الكلام العربي وملاحظة صورته وأنساقه من حيث أقسامه ودلالة كل منها على معناه، ومن حيث وروده على ترتيب معين مستكمل البنية في الكثير الغالب، ومن حيث مجيئه على خلاف ذلك الترتيب أونا قصا شيئا من البنية أو زائدا فيها متخذين من هذا مايدل على أن التغيير في الترتيب أو بالحذف والزيادة أو ما إلى ذلك يجرى على منهج الإمكان ومن ثم يحق لنا أن نقول: إن دراسة النحو إنما هي بيان للإمكانات التي يحق - لا أقول يجوز - للمتكلم أن يستخدم كلا منها وفقا لما يهيجس به ضميره أو يتحرك به خاطره - وكما كان السكاكي دقيقا حين قال: "اعلم أن النحو هو: أن تتحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلام لتأدية أصل المعنى بمقاييس مستتبطة من استقراء كلام العرب، وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ في التركيب" (١)

فهل يصح بعد ذلك الزعم بأن تحديدهم لمعنى الكلام مرتبط بالعبارة ظاهرا أو تقديرا رعاية للسلامة وحفاظا على مثالية الأداء؟؟

إن السلامة غاية منشودة لكن اللغوى أو النحوى لم يكن وصيا على المتكلمين يستببط القواعد من فكره المجرد ثم يفرضها عليها بل وصافا لطرائق العربية - كما جرت بها ألسنة العرب - لمن أراد يتخذ منها لسانا معبرا عن دخليته. وإذا كان يحبذ استعمالا دون آخر فإنه فى ذلك يركن الى الاتساع والشيوع فيه دون غيره، ومن نافلة القول أن نذكر بأن النحاة إذا اختلفوا فى مسألة تمثل حسم الخلاف فى الاحتكام إلى العربى القح الذى لم يفسد سليقته اللغوية الاحتكاك بالعجم، فإذا خالط العربى العجم تحرزوا أو توقفوا عن الاحتجاج بشعره على حسب حاله، ومن ثم "كان أبو عمرو بن العلاء يعيب جريرا والفرزدق بطول إقامتهما فى الحضر، وأبطل الرواة الاحتجاج بشعر الكميت بن زيد، والطرماح، لأنهما كانا حضريين" (١)

وشاع أمر الاحتكام فى مسائل الخلاف فظهرت "هذه الطائفة من البدو الرواة.. وهم جماعة كانوا يفدون على المدن، ويروى أبو عمرو بن العلاء ويونس وأمثالهما شعرهم، ويتخذون منهم الشاهد والمثل" (٢) وتكونت طبقة من اللغويين من أمثال أبى الأسود الدؤلى، ويونس وأبى عمرو بن العلاء، وإسحاق الحضرمى أولئك الذين عنوا بوضع قواعد اللغة لنقى غير العرب أو الموالى - كما يقول الدكتور شوقي ضيف - من الغلط أو اللحن فى العربية، وكانت منهم مدرسة لها منهج فى تقنين اللغة "يقوم على.. السماع من أهلها" (٣)، فإذا لم يتيسر السماع كان الاحتكام إلى الرواية، ومن المشهور عنهم : من حفظ حجة على من لم يحفظ. (٤)

(١) سر القصاصة - ابن سنان الخفاجى - تحقيق الصعيدى : ٢٧٦، وينظر: البيان والتبيين ١٦٢/١ - ١٦٣

(٢) التطور والتجديد فى الشعر الأموي د. شوقي ضيف : ٣١٧ - ط دار المعارف - سادسة.

(٣) نفسه : ٣١٦ - ٣١٧

(٤) شرح بن عقيل على ألفية بن مالك - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد : ١ / ٤٩ ط ٢٠ سنة ١٤٠٠ - ١٩٨٠م دار التراث بالقاهرة

وإذا سئبان لنا أن اللغويين والنحاة قد استقوا قواعدهم من أنساق الكلام العربى فإن لنا أن نقول: إن البلاغيين لم يسيروا فى اتجاه آخر- كما زعم الباحث- وإنما نظروا فى هذه الأنساق، واستشفوا إحياءاتها من سياقاتها. فالعدول عندهم ليس انتهاكا للمثالية، وإنما هو إيثار نسق على آخر لما يرون فيه من إيماض يضىء للمتلقى دخيلة المتكلم المبدع للنص الأدبى، ويقيم أسباب التواصل الشعورى بينهما، وبذا يتخلق الكلام المنظم الذى يحمل "الكيفية التى يتأثر بها فى تعبيره عما يريد.. والكيفية التى يحاول بها التأثير فى سامعه" كما يقول الأسلوبيون<sup>(١)</sup>

ويؤكد رؤيتنا هذه من كون البحث اللغوى والنحوى كشف عن أنساق الكلام العربى وطوعية بنية اللغة، وأن الدرس البلاغى كان استشفافا لإحياءات هذه الأنساق مااستكشفتها الدراسات الأسلوبية أخيرا حيث قرر المنظرون لها أنه: "يتم تصور الأسلوب كنتيجة لاختيار المؤلف من بين مجموعة من إمكانات النظام اللغوى.. أما التأثيرات الأسلوبية فتصبح عبارة عن التبادل الجدلى بين الآثار المشفرة فى النص باختيار المؤلف، وردود الفعل الناجمة عن القراءة عند المتلقى"<sup>(٢)</sup> كما قرروا أن "ثمة ملاحظة لاتفوت أى دارس للغة العربية وهى: أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف... وهى أهم التغييرات التى تصيب بناء الجملة بحيث لايمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرج إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلا عن الفطرة اللغوية"<sup>(٣)</sup> ونختار من إشارات النحاة إلى تلك الإمكانات قول ابن مالك:

والأصل فى الأخبار أن تؤخرا وجوزوا التقديم إذ لا ضررا

وإلى هنا يمكن أن نخرج بنتيجة استهدفناها من كل ما سبق وهى : أن العدول اختيار من إمكانات اللغة لا انتهاك لقواعدها.

(١) مفاتيح الأسنوية - جورج موان - ترجمة الطيب البكوش : ١٤٠ ط منشورات الجديد - تونس سنة ١٩٨١م

(٢) علم الأسلوب - مبادئه وإجراءات - د. صلاح فضل : ١٥٠

(٣) اللغة والإبداع - د. شكرى عياد : ٨٤ ط إلى سنة ١٩٨٨

## مدخل إلى صور العدول

شكل العدول - أو الانحراف - مشغلا ذا أهمية بالغة لأصحاب الظاهرة الأسلوبية فراحوا يصنفونه أنواعا وفقا لأنظار مختلفة يحسن بنا أن نلم بها هنا لنلقى عليها نظرة نحدد على ضوءها موطىء القدم ليستقيم بنا الطريق الى غايتنا . وهذه هي الأنظار وما ترتب عليها من تصنيف :

١- النظر إلى درجة الانتشار فى النص :  
وفى ضوءه تصنف الانحرافات إلى : محلية موضعية تؤثر على نسبة محدودة من السياق كالاستعارة، فهي انحراف موضعى عن اللغة العادية. وانحرافات شاملة تؤثر على النص بأكمله ، ويمثلها المعدلات الشديدة الارتفاع أو الانخفاض لوحدة معينة فى النص ،ويمكن رصدها عن طريق الإجراءات الإحصائية.

٢- النظر إلى نظام القواعد اللغوية :  
وعلى أساسه يمكن تنويع الانحرافات إلى :  
انحرافات سلبية وهى تتشأمن تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، وتثمر تأثيرات شعرية بالاعتداء على قواعد اللغة .  
وإيجابية تتخلق من إضافة قيود معينة إلى ما هو قائم فعلا بإدخال شروط وقيود على النص كما هو الحال فى انقافية (مثلا).  
وبالتمييز بين هذين النوعين يعتد كثير من علماء اللغة مثل "سابورتا" وغيره وبه يتصل تصور الأسلوب كإضافة جمالية تتم فى بنيته.

٣- النظر إلى علاقه بين القاعدة والنص :  
وفى ضوءه يتنوع الانحراف إلى :داخلى يظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص المزمع تحليله ، وخارجى يتجلى فى اختلاف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة فى اللغة المدروسة .

وهنا ينبه الأسلوبيون إلى أن الانحراف الداخلى يكمن فى مستوى يختلف بصفة نوعية عن مستوى الانحراف الخارجى فهو لايفترض قاعدة سابقة الوجود بشكل خارج النص لكنه يعتمد على البنية اللغوية الداخلية له ،كما ينهبون إلى أن مصطلح القاعدة لاينبغى استخدامه فى هذه الحالة مما يجعل الانحراف الداخلى لايتوافق مع مفهوم الانحراف العام كما يستخدم فى النظرية الأسلوبية، وفى ضوء هذا المنظور تناول " ليفن "دراسته المشهورة عن لغة الشعر .

#### -٤- النظر إلى المستوى اللغوى :

وفى ضوء هذا المنظور تتعدد أنواع الانحراف فنرى انحرافات خطية وأخرى صوتية، وثالثة معجمية ،ويضاف إلى ذلك انحرافات نحوية وأخرى دلالية .

#### -٥- النظر إلى الاختيار والتركيب :

وفى هذا المنظور تتنوع الانحرافات إلى، تركيبية تتصل بالسياقات الخطية للإشارات اللغوية ،وتنشأ عندما نخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف فى ترتيب الكلمات. واستبدالية وتتولد من الخروج على قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المؤلف (١).

وبالتأمل فى ألوان العدول -أو الانحراف كما يؤثر الأسلوبيون-وفقا لهذه الأنظار تتوارد علينا الخواطر التالية:

- ١- أن ارتفاع معدل التكرار أو انخفاضه لوحدة لغوية معينة -وفقا للمنظور الأول - يمكن أن يدخل فى الانحراف فى التركيب فى المنظور الخامس من حيث الزيادة أو النقص والانحرافات الإيجابية التى تتولد -وفقا للمنظور الثانى - من إضافة قيود إلى ما هو قائم فعلا لاتدخل فى دائرة اهتمام من يدرس 'النتاج الأدبى؛ فليست الاتفاقيات من الإبداع الأدبى فى شئ.



٢- أن تحديد الانحرافات و تنوعها على أساس لغة النص مقارنة بالقاعدة -كما فى المنظور الثالث - يجعلنا نتساءل :

**ما المقصود بالقاعدة :أهى قاعدة اللغة أم قاعدة الجنس الأدبى ؟**

فإن كان المراد الأولى لم يتميز الانحراف الداخلى عن الانحراف السلبى فى المنظور الثانى . وان كان المراد الثانية فإن الانحراف الخارجى يمكن أن يطلق عليه العدول عن العرف الأدبى وهو أحد ألوان العدول التى سنبينها بعد قليل .

٣- أن أنواع الانحراف التى تنشأ عن النظر إلى المستوى اللغوى- وفقا للمنظور الرابع- تدخل فى الانحراف السلبى الذى ينشأ عن الاعتداء على قواعد اللغة وكذلك الانحراف الاستبدالى؛ فهو لا يتميز عن الانحراف السلبى أو التركيب وقد أقر الأسلوبيون بأن : "الفصل القاطع ... لا يمكن الإصدار عليه فى التحليل الأسلوبى" قالانحراف الاستبدالى فى وضع المفرد مكان الجمع مثلاً لا بد أن يترتب عليه انحراف تركيبى يتصل بضرورة التوافق فى العدد بين أطراف الجملة ومن هنا فقد يحسن قصر الانحرافات الاستبدالية على عمليات الاختيار المعجمية"

فاذا سلمت رؤيتنا هذه- ونعتقد أنها سالمة- من شائبة الخطأ ساغ لنا أن نصنف العدول فى ألوان ثلاثة هى :

العدول عن العرف الأدبى- العدول عن الوضع اللغوى المعجمى- العدول عن نمط إلى آخر مما أقرته قوانين النحو، وبإيجاز: العدول عن نمط نحوى .

وبهذا التصنيف يتم - فى منظورنا - التحديد الدقيق للقاعدة التى يتم العدول عنها ويتسنى لنا إقامة مستوى لا يخطئ للعلاقة بين

(١) ذكر الدكتور صلاح فضل أن الأنماط المختلفة للانحراف - والتي سقناها هنا بإيجاز - ترتبت على قيام مستوى العلاقة على أشكل متباينة، وبين هذه الأشكال وما يترتب عليها من صعوبات نوجزها فيما يلي:

(٢) اعتبار القاعدة المنحرف عنها هي نظام للغة وجملتها قواعدها حيث تصطدم ظواهر الاستعمال فى الكلام بمستوى اللغة الثابت تترتب عليه صعوبة تستعصى على الحل ضرورة اعتمادنا على الجانب التجريبي لاستقاء معلوماتنا من الاستعمال نفسه دون الاعتماد على معايير تقعيدية مسبقة كما أنه ليس فى الوسع اعتبار جميع الظواهر الخارجة على النظام اللغوى ذات أهمية أسلوبية.

(٣) اعتبار القاعدة هي مستوى الكلام المحايد يوقع فى إغفال ارتباط ظواهر الكلام بالمتكلم وبالموقف مما يجعلها غير محايدة على الإطلاق.

(٤) اعتبار القاعدة هي الاستخدام اللغوى بحيث يمكن تحديد الأسلوب على أساس الانحرافات التى يجريها مؤلف معين على التصورات النحوية والبلاغية السائدة فى عصره، وتصير القاعدة الأسلوبية هي الإشارة الصالحة اجتماعيا للفروق المترادفة على مستوى معين من التطبيق - يحصر الأسلوب فى ظواهر محددة للغاية ويحرم الكتاب من مواكبة مؤلفاتهم للمستوى السائد الجيد للغة وبالتالي لا يجد النقد فى كتاباتهم أسلوبا يصلح للتحليل.

(٥) اعتبار القاعدة المتوسط الإحصائي لجميع الوسائل اللغوية لعدد من النصوص الموجودة، وتحديد الأسلوب بكونه انحرافا عن هذا المتوسط يجعلنا نواجه بعدم الاطراد؛ فتردد كلمة (شرطى) فى قصة بوليسية لا يمكن أن يؤثر فى أسلوبها كما لو تردد ضمير المخاطب (أنت) فى نص مسرحى أو كلمة (وردة) فى قصة عن الربيع؛ لأن معدلات التكرار تحدد غالبا بالجنس الأدبى والموضوع دون أن يترتب عليها أثرا فى الأسلوب، وذلك يؤدى إلى إقامة قواعد أسلوبية مختلفة للأجناس الأدبية فى حين أنه لا يمكن الاعتداد بغير النص المدرسى مما يوجب الدول عن فكرة القاعدة الخارجة عن النص.

(٦) اعتبار القاعدة نموذجا مثاليا لغويا حاضرا أمام الجماعة اللغوية دون الظفره فى الواقع اللغوى يبعنا عن الرؤية العلمية؛ لأن "مثل هذه القاعدة لا يمكن وصفها بدقة لافتقادها للبرهان التجريبي" ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ١٥٧-١٥٩. وأحسب أن ما رأيناه لا يعكس صفوه شيء من هذه الصعوبات.



متسائلا عن مغزى هذا العرف؟

وأمام هذا التساؤل أجد لزاما على أن أجيب بأنه- حسبما يتراءى لى- طريقة التناول التى تواتر الأدباء فى إبداعهم على سلوكها فى جنس "ما" من أجناس الأدب المعروفة. ولكى نجلى هذا المفهوم يحسن بنا أن نلم بعنصرى الإبداع فى الشعر والنثر فى السطور التالية ثم ننطلق منه إلى رؤية الخروج عليه أو العدول عنه:

### - أولا: الشعر:

وفى مجال الحديث عن العرف فى الإبداع الشعرى نرى أنه ينبغى علينا أن نتعرف على أنواعه فى النتاج الأدبى نظرا لما لمح به بعض الباحثين من وجود مشابه لبعضها فى الشعر العربى فى الماضى، ولتأثيره فيه فى العصر الحديث وهذ هى:

#### أ- الشعر الملحمى:

هو شعر قصصى، طويل يتجلى فى صورتين: الملحمة التاريخية وتفرغ فى إطار يجمع بين الأسطورة والواقع التاريخى، ويمثلها الإلياذة لهوميروس. والملحمة الأدبية وتفرغ فى إطار فكرى صاف ويمثلها الفردوس المفقود لملتون. ويظهر فرق ما بينهما فى شخصية البطل: فهى فى الأولى أسطورية خارقة يجسدها "أخيل" وفى الثانية معنوية يجليها الصراع فى ميدان الحياة بين الخير والشر ويمثلها سلوك "آدم".

#### ب- الشعر القصصى الشعبى أو (البالاد) ballad :

ويوحى هذا المصطلح بارتباط القصيدة بالغناء والرقص فى أول نشأتها، فقد كانت تغنى فى أثناء الرقص، ولكنها تخلصت منهما فى نماذجها الحديثة، وتكاد تنهض بمهمة القصة القصيرة حين تأخذ وجهه شعبية.

#### ج- الشعر الغنائى:

ويسمى الشعر الذاتى وهو- فى الأصل- مرتبط بالغناء والموسيقى والعاطفة، ولكنه- مع تطور الزمن- دخل فيه عنصر الفكرة، وظهرت له أنواع مختلفة وسم الأوربيون كلا منها بمصطلح يخصه، وهما: ذى:

١- Sony (الأغنية)، وتمثل النوغ الغنائى الصرف.

٢- Cda (الأنشودة)، وهى محدودة الطول ويغلب عليها الطابع العاطفى القوى وبخاصة عندما تعبر عن المشاعر الشعبية فى مناسبة مهمة.

٣- Elegy (المرثية)، وتعبر عن حالة الحزن البالغ.

٤- Sonnet (قصة شعرية قصيرة) أو فكرة مفردة، أو لحظة شعورية ولهذا النوع قالب خاص، فهو لايزيد فى طوله عن أربعة عشر بيتا وله عند الإيطاليين طابع يسميه النقاد (البتراكي) بتوزيعه على قسمين وعند الإنجليز طابع يسمونه (الاسبنسرى) بتوزيعه على ثلاث مجموعات كل منها أربعة أبيات، تم مقطع ختامى<sup>(١)</sup>

هذا.. وقد لمح بعض النقاد فى أدبنا العربى ظلالات لقسمات الملحمة فيما سُمى بالسيرة الشعبية، وأورد مثلا لذلك قصة عاد الأوسط التى رواها عبيد ابن شربة<sup>(٢)</sup> كما لحظ ملامح (البالاد) فى شعر الصعاليك من العصر الجاهلى، وفى شعر عمر ابن أبى ربيعة من العصر الإسلامى، وفى شعر خالد الجرنوس<sup>(٣)</sup> فى العصر الحديث. وسواء أصادف هذا اللحظ موقع الصواب أم جاوزه فإن الشعر الغنائى هو السائد فى الإبداع العربى على امتداد تاريخه<sup>(٤)</sup>.

وقد جرى الإبداع فى العصر الجاهلى على منهج لم يعدل عنه فى عامة تجاربه حتى صار ذلك المنهج عرفا تمتلئه المبدعون فى العصور التالية إلا ما كان من لمع من العدول شرعت تتراءى فى بنى القصيدة فى العصر العباسى على نحو ماسنراه فيما بعد.

وللقصيدة ثلاث بنى هى: العضوية، الشكلية، التكوينية، وسنعرض لبيانها هنا للتعرف على أوثقها اتصالا بالعرف الأدبى لننتقل إلى قضية العدول عنه ونرجىء الحديث عما سواه إلى موطنه من هذه الرؤية وها هو ذا بيانها:

(١) ينظر: الأدب وفنونه - د. عز الدين اسماعيل: ١١٠-١١٣، ونظرية الأدب - أوستن وارين،

رئيه ويلبك: ٢٩٥-٣١١

(٢) الأدب وفنونه: ١١٢

(٣) نفسه: ١١٣

(٤) النقد الأدبى الحديث: ٣٥٥

## أ- البنية العضوية:

ونتمثل هذه البنية فى الأغراض البارزة التى تحتويها القصيدة وإنما أسميناها عضوية لأن عناصرها مماثلة لأعضاء الكائن الحى فى تواصلها وإيراز كينونتها. وقد تشكلت هذه البنية من المقدمة الطللية، والرحلة ثم الغرض الأساس الذى مهد له بما سبق من أغراض .

وعن تواصل هذه الأغراض أو العناصر العضوية فى بنية القصيدة العربية يحدثنا ابن قتيبة فيقول: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ .. بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكى شدة الوجد وألم الفراق ليميل نحوه القلوب... وليستدعى به إصغاء الأسماع.... لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره، وشكى النصب والسهر وإنضاء الرحلة.. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح" (١)

تمثل الشعراء هذه الأغراض. أو تلك العناصر، وصارت عرفا قارا فى ذاكرتهم ليس هذا فحسب. بل وضعوا المساواة بينها فى التناول نصب أعينهم، فالشاعر المجيد: "من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم ينقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد" (٢). وليس لنا تعليق على ما ذكره ابن قتيبة سوى أن نلفت إلى تسمية الأغراض أقساما، وإلى ما يلحق إليه نسق سوقه لها من سر تقديم بعضها على بعض ففى هذا الصنيع توطئة أتاحت لنا تسمية الأغراض وماهى عليه من نسق "البنية العضوية"؛ إذ تراءت لنا القصيدة على هذه الوثيرة كالجسد فى اتصال أعضائه وتناسبها.

(١) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد شاکر: ٧٦-٧٤/١

(٢) نفسه : ٧٦/١

هذا. وينبغي أن يعرف أن ما رأيناه من سمة البنية التكوينية القصيدة في الشعر الجاهلي جار على الأعم الأغلب؛ إذ الكثرة الغالبة منه تجرى على هذا النسق وإلى جانب هذه الكثرة قصائد تجرى على نسق مغاير حيث صاغها منشئوها بمطالع تنأى عن نكر الأطلال والديار. فعبيد بن الأبرص يبدأ إحدى قصائده بوصف طيف صاحبه قائلاً:

طاف الخيال علينا ليلة الوادي من أم عمرو ولم يلم بميعاد  
وعمر بن كلثوم يبدأ معلقته باستنهاض قينته أو جاريته أم عمرو لتمده ورفاقه  
بالشراب فيقول:

ألاهي يصحنك فاصبحنا ولا تبقى خمور الأندرينا  
مشعشة كأن الحص فيها إذا ما الماء خالطها سخينا  
تجور بذى اللبانة عن هواه إذا مذاقها حتى يلينا  
وزهير بن أبي سلمى يبتدر المثلقي بمطلع هو أشبه بالتمرد على العرف تاركاً حديث  
الهوى مؤثراً وصف الطبيعة والانطلاق وراء الصيد فيقول:

صحا القلب عن سلمى وأقصرها طله وعرى أفراس الصبا ورواحله  
وأقصرت عما تعلمين وسددت على سوى قصد السبيل معادله  
وغيث من الوسمى حو تلاعه أجابت روابيه النجاء هوا طله  
ولكن ماجاء على تلك المغيرة قليل، وقد وصل بعض الباحثين بهذه القلة إلى حد  
الندرة ثم عزاها إلى قلة ماروى من الشعر الجاهلي وبخاصة ماكان على هذا النسق  
:"كما أكثر ماضاع من شعرنا العربي في العصر الجاهلي؟" (١)

وسواء أصدق حدسه هذا أم لم يصدق فقد مضى الشعر - أغلبه - على هذا  
العرف ولعل محاولات العدول عنه فيما بعد كانت تحذو حذو هذا القليل النادر.  
ب- البنية الشكلية:

ونعنى بها الصورة التي يلحمها المثلقي من تساوى الشطرين في كل بيت من

(١) الأصول الفنية للشعر الجاهلي - د. سعد اسماعيل شلبي: ١٥٠-١٥١ - ط مكتبة غريب سنة

أبيات القصيدة، ووحدة القافية فيها منذ مطلعها إلى نهايتها. ولعل الشعراء فى تواترهم على هذه الصورة وإيثارهم لها كانوا مدفوعين إلى تلبية نداء فطرتهم بما انطوت عليه من عاطفة مشبوبة، وشعور متوقد عسى أن يهدد النغم المكثف شبوب العاطفة، ويكفكف الإيقاع العميق من توقد الشعور.؛ فنحن: "إذا نظرنا فى الشعر العربى وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقى يتكامل فى أقدم الصورة - ونقصد الصورة الجاهلية - تكاملا لم يعرفه الشعر الغربى فى أى عصر من عصوره؛ فالقصيدة تتألف من أبيات تتحد فى وزن واحد، وقافية واحدة بحيث لايفتحها الشاعر بيت إلا وتتوالى الأبيات بعده على نفس وزنه وقافيته سنة مطردة، بل قانون نغضى مطرد يجرى على نظام محكم فى التفاعيل، وفى الحركات والسكنات التى تتوزعها الكلمات بحيث يخيّل لمن يستمع إلى إحدى القصائد الجاهلية كأنما وقع فى أسرها الموسيقى، ولن يستطيع إفلاتا من سلاسله السحرية ومايغمرها من نسب الأنغام المنتظمة التى تخلق الألباب. وبحق كانوا لايميزون بين شعرهم وبين السحر والكهانة؛ فقد كانوا يحسون فيه قوة خارقة هى قوة امتزاجه بخوالجهم بل صوغها صوغا جديدا تجد فيه لذة ومتاعا مصدرهما ألحانه المتساوقة، وماتتتهى إليه فى كل بيت من قافية كأنها البقية من آثار اقترانه بالرقص وضربات الأقدام فيه، وهى بقية يحتفظ برنينها كل بيت حتى تتدلّع فى نفوس السامعين أصداؤها النغمية فيطربوا وينتشوا نشوة محببة".(١)

ولعل مالحظه النقاد من وجود التصريع فى أول القصيدة فى شعر العصر الجاهلى يلقى ضوءا على مايقوم بنفس الشاعر العربى فى ذلك العصر من شبوب العاطفة والاستجابة لذلك بتكثيف الإيقاع. قال ابن رشيق: "وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا فى غير موضع تصريع وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة".(٢)، ويؤكد هذا الملحظ رؤية الشاعر الألمانى (هردر) للشعر الغنائى فهو فى منظوره: "التعبير الكامل عن الخلجات النفسية فى أعذب لغة صوتية"(٣)

(١) فصول فى الشعر ونقده - د.شوقى ضيف: ٣٠٤-٣٠٥ ط دار المعارف - ثمانية

(٢) العمدة - تحقيق محى الدين: ١/١٧٤ ط دار الجيل - بيروت

(٣) النقد الأدبى الحديث - د.عنىمى هلال: ٣٠٣ ط دار نهضة مصر - بدون



## ج- البنية التكوينية:

وأعنى بها ما أطلق عليه الرواة وقدامى النقاد مصطلح عمود الشعر ماعدا التحام أجزاء النظم فإنه من البنية العضوية والوزن فإنه من البنية الشكلية وإنما اعتبرت بنية تكوينية. لأن الوحدات التي تتدرج في إطاره إذا أنعمنا فيها النظر تجلت لنا أشبه بالخلايا التي تتخلق منها الأعضاء في الكائن الحي؛ فمنها تتخلق عناصر التجربة، وبها يتحقق وجودها وقد بلور لنا هذه الوحدات المرزوقى في شرح ديوان الحماسة، وهامى ذى كما بلورها:

١- شرف المعنى وصحته -٢- جزالة اللفظ واستقامته -٣- الإصابة في الوصف -٤- المقاربة في التشبيه -٥- مناسبة المستعار منه للمستعار له -٦- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لنيز الوزن -٧- مشاكلة اللفظ للمعنى والوزن والقافية. (١)  
وقد سمى المرزوقى هذه العناصر خصالا؛ وجعلها عمود الشعر حيث عقب عليها قائلا: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها. بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن" (٢)  
ولم يكن المرزوقى متفردا بين النقاد العرب بالحديث عن عمود الشعر أو ما أسميناه بنيته التكوينية بل هو: "فى واقع الأمر قد لخص وبلور مآقره النقاد العرب من قبله" (٣)؛ فقد كان لابن طباطبا العلوى والآمدى إمام بهذه العناصر (٤)، مما يدل على تأصل هذا العرف بين الشعراء والنقاد.

تلك هي بنى القصيدة التي جرى عليها العرف، وتمثلها الشعراء، منذ العصر الجاهلى إلى صدر العصر العباسى حيث أخذت إرهابات العدول تتوالت على هذا العرف أو لتحليل لاختراقه.

(١) شرح ديوان الحماسة - المرزوقى : ٩/١

(٢) نفسه : ٩/١

(٣) عمود الشعر فى ميزان النقد - د. عبد الفتاح على عفيفى : ٢٣٦ - ط أولى - ١٤٠٣ - ١٩٨٣

(٤) نفسه : ٢٣٧ - ٢٣٩

وسنتناول. هنا - العدول فى البنية العضوية، والبنية الشكلية. أما البنية التكوينية فسنطوى الحديث عنها هنا لنبسطة فى صور العدول الأخرى؛ لأن العدول فى الوضع المعجمى، وفى التركيب هما أهم مافيهما. وفيهما مسالك تجعل كلا منهما خليقا بأن يفرد له حديث يخصه.

## أ- العدول فى البنية العضوية

ترسم الشعراء فى عصر صدر الإسلام ومابعده أثر سلفهم فى العصر الجاهلى فحافظوا على البنية العضوية حتى صار الحفاظ عليها عرفا بينهم لايحيدون عنه وأكد النقاد هذا العرف حيث ألزموا المتأخرين من الشعراء به؛ إذ رأوا أنه: "ليس لمتأخر أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أويكى عند مشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العاقى، أو يرحل على حمار أو بغل؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير.....". (١) وعلى الرغم من انصياع الكثرة الغالبة لعرف السلف وإلزام النقاد به فقد رأى فيه بعض الشعراء قيذا يذنى الخطا ووزرا يثقل الكاهل، وبدأت إرهابات التمرد عليه حين اقتدح بشار زناده؛ "فقد مضى يزواج بين الماضى والحاضر فاحتفظ للشعر بأصوله التقليدية، ومضى يطور فى أغراضه ومعانيه" ففى المديح - وهو أهم غرض - وصله بالتراث "حافظ محافظة شديدة على سنته الموروثة سواء من حيث الصياغة .. أو من حيث المنهج ... إذ كانوا يقدمون بين يديه وصف الأطلال والنسيب والغزل، ووصف البعير أو الناقة، ورحلتهم عليها فى الصحراء مستطردين إلى وصف مشاهد الطبيعة ... ثم يخرجون من ذلك إلى المديح". (٢)

(١) الشعر والشعراء : ٧٦/١ - ٧٧

(٢) ينظر: تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى - د. شوقي ضيف: ٢٠٨/٢٠٩ ط دار المعارف  
سابعة.

ومع هذا: "فقد استطاع بشار فى مديحه أن يضيف إلى العناصر البدوية القديمة عناصر مستحدثة وهى تبدو قليلة فى قصائده الأموية، وكلما أوغلنا معه فى العصر العباسى أحسنا بنموها؛ فقد أخذ يتخفف من مشاهد الصحراء ومن المقدمات الطللية، ولما أمره المهدي بالكف عن الغزل الماجن أخذ يردد فى مطالع بعض مدائحه أنه سيكف عن الغزل نزولا على مشيئته، وكان قد وصف السفينة فى إحدى مدائحه لابن هبيرة .. ويعود إلى ذلك مرارا فى بعض مدائحه للمهدي، وكأنه يريد أن يضيف إلى المقدمات الطللية القديمة مقدمة جديدة من بيئته". (١)

وليس يخفى أن بشارا - كما يقول الدكتور شوقي ضيف - يتخفف، ويضيف مقدمة جديدة، وهو بالتخفف يخرج على التوازن بين الأقسام التى ذكرها ابن قتيبة كما أنه بوصف السفينة يعدل عن وصف الناقة، وهو بمسلكه هذا يغرى من عاصره ويمهد الطريق لمن أتى بعده من الشعراء بأن يتمرد على هذا العرف ولا جرم - بعدئذ - أن نرى أبا نواس يتخلى عن ذكر الركائب جملة، ويذكر للفضل بن يحيى البرمكى أنه قصده سيرا على قدميه فيقول:

إليك أبا العباس من بين من مشى عليها امتطينا الحضرمي الملسنا

قلائنص لم تعرف حنيننا على طلا ولم تدر ما قرع الفنيق ولا الهنا

ولابدع فى أن يرى المتنبى فى هذا المسلك ما يوائم طبيعته المتمردة فيؤثره فيقول فى مدحته لبدر بن عمار:

ومهمه جبته على قدمي تعجز عنه العرامس الذلل

بصارمي مرتد بمخبرتي مجترىء بالظلام مشتمل

وإذا كنا قد ارتأينا أن هذا إرهاب بالعدول عن العرف أو التمرد عليه فإن ابن رشيق فى حديثه عنه يمهده بقوله: "إلا أن منهم - يعنى الشعراء - من خالف ... فوصف أنه قصد الممدوح راجلا إما إخبارا بالصدق، وإما تعاطى صعلكة ورجلة..". (٢) ثم يعقب بما يفيد أن ماقاله أبو نواس يبدو أقرب إلى الصدق من المتنبى فقال

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى: ٢١١-٢١٢

(٢) العمدة: ٢٢٨ - ٢٢٩

"ولو شاء قائل أن يقول :إن أبانواس لم يرد مذهب إليه أبو الطيب لكن أراد أنه معه في بلدة واحدة قصده في حاجته محتذيا نعليه لكان ذلك أظهر وجهاً مالم يكن الحضرمي من الجلود مخصوصا به المسافر دون الحاضر، وظاهر الكلامين واحد". (١)

وأيا كانت حال الشاعر فإنه - كما يقول ابن رشيق - مخالف، وتلك المخالفة هي مانعية بالخروج على العرف، ولكنها لم تكن شاملة لبنية القصيدة ومن ثم أسميناها إرھاصا وعلى هذا النسق استبدل الخيل بالإبل حيث قال: (٢)

ويوم كليل العاشق كمنته أراقب فيه الشمس من حيث تغرب  
وعيني إلى أننى أغر كأنه من الليل باق بين عينيهِ كوكب  
وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب  
إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب  
أثر أبو تمام أن يترك المقدمة الطللية ويصف الربيع بين يدي مدحته للمعتصم فيقول (٣)

رقت حواشي الوهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر  
نزلت مقدمة المصيف حميدة ويد الشتاء جديدة لا تكفر  
لولا الذي غرس الشتاء بكفه قاسى المصيف هشائما لا تثمر  
كم ليلة آسى البلاد بنفسه فيها ويوم وبله متفجر  
كما أثر أن يعلن فعالية السيف، ويحط من شأن المنجمين وكتبهم في مقدمة مدحة أخرى له فقال:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب  
بيض الصفائح لاسود الصحائف في متونها جلاء الشك والريب  
- وتكاثرت هذه الإرصاصات واعدة بميلاد القصيدة ذات الموضوع الواحد؛ حيث سرت مع موجة المجون في العصر العباسي كوكبة من الشعراء تؤثر الاستهلال بالخمير في مدائحها: "واستهل ذلك بشار وتوسع فيه مسلم وأبو نواس وأبو العتاهية

(١) العمدة : ٢٢٨/١ - ٢٢٩

(٢) ديوان المتنبي - يشرح البرقوقي : ٣٠٣/١ - ط دار الكتاب العربي - بيروت

(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي - تحقيق : عزام : ١٩١/٢ - ١٩٢ - ط دار المعارف

سعة شديدة". (١) بيد أن مسالكها فيه كانت متنوعة: فمن الشعراء من كان يمضى لغايته فى هدوء فيعدل عن العرف حيناً ثم يحتاط لنفسه ويرد عنها بواخر الانتقاد الغاضب فيواكب العرف حيناً آخر، ومنهم من كان لا يكتفى بذلك بل يعلن التمرد غير عابىء بما قد يثار حوله، وكان أبو نواس أعلاهم صوتاً ومن ثم رأيناه يعلنها صيحة مدوية فيقول:

لاتبك ليلي ولا تطرب إلى هند      واشرب على الورد من صفراء كالورد  
كأساً إذا انحدرت من كف شاربها      أجدته حمرتها فى العين والخذ  
فالكأس ياقوتة والخمر لؤلؤة      من كف لؤلؤة مشوقة القد  
تسقيك من عينها خمراً ومن يدها      خمراً فمالك من سكرين من بد  
فهو - كما نرى - يغرى سواه بمسلكه - وإن كان بشيء من الاحتياط مانئ فى الالتفات  
من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم - لكنه لا يثبت أن يستجيب لطويته فى التخلص  
من هذا العرف فيندفع فى الإغراء بغير احتياط فيطأطئ من شأن  
من لا يزال يتعثر فى خطاه نحو الهدف فيقول مرة: (٢)

صفة الطلول بلاغة القدم      فاجعل صفاتك لابنة الكرم  
تصف الطلول على السماع بها      أفذو العيان كأنت فى الحكم؟  
وإذا وصفت الشيء متبعاً      لم تخل من خطأ ومن وهم

ثم يقول أخرى (٣)

قل لمن يبكى على رسم درس      واقفا ماضر لو كان جلس  
تصف الربع ومن كان به      مثل سلمى ولبينى وخنس  
اترك الربع وسلمى جانباً      واصبطح كرخية مثل القبس

ثم يسرف فى الاندفاع، ويشدد إزراؤه بمن يتشبث بالعرف فيقول: (٤)

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى: ١٦٥

(٢) العمدة لابن رشيق : ٢٣٢/١، والنقد الأدبى الحديث : ١٨٠

(٣) ينظر : تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى : ١٧٩ - ١٨٠

(٤) طبقات الشعراء لابن المعتز : ٢٠٠-٢٠١

دع الأطلال تسفيها الجنوب      وتبلى عهد جدتها الخطوب  
 وخل لراكب الوجناء أرضا      تخب بها النجبية والنجيب  
 ولا تأخذ عن الأعراب لهوا      ولا عاشا فعيشهم جديب  
 دع الألبان يشربها رجال      رقيق العرين بينهم غريب  
 إذا راب الحليب قبل عليه      ولا تخرج فما في ذاك حوب  
 وأطيب منه صافية شمول      يطوف بكأسها ساق لييب

ونتيجة لهذا الإغراء البالغ ألم بأبى نواس مالم يحترز منه فزج به فى السجن ولم يغادره حتى قطع على نفسه عهدا بالإقلاع عن حديث الخمر فى شعره، وهذا ماحدثنا به ابن رشيق بقوله: "ولما سجنه الخليفة على اشتهاه بالخمر، وأخذ عليه عهدا أن لا يذكرها فى شعره قال:

أعر شعرك الأطلال والمنزل الفقرا      فقد طالما أزرى به نعتك الخمر  
 دعانى إلى نعت الطول مسلط      يضيق ذراعى أن أرد له أمرا  
 فسمعا أمير المؤمنين وطاعة      وإن كنت قد جشمتى مركبا وعرا  
 فجاهر بأن وصفه الأطلال إنما هو من خشية الإمام، وإلا فهو عنده فراغ وجهل وكان شعوبى اللسان فما أدرى ماوراء ذلك" (١)

ولا نستطيع أن نرد هذا الإسراف إلى نزعة شعوبية كما جوزه ابن رشيق؛ "ذلك أنه لا يوازن بين خشونة البدو وحضارة الفرس كما يصنع بشار وغيره من الشعوبيين الحقيقيين، وإنما يوازن بين تلك الخشونة، والحضارة المادية العباسية ومايجرى فيها من خمر ومجون ... ويأخذ ذلك عنده ثورة جامحة على الوقوف بالرسوم والأطلال وبكاء الديار، ودعوة حارة إلى المتاع بالخمر". (٢) ولعل صرامة هذا العرف، وشدة أخذه بتلابيب الشعراء قد جعلتهم يمشون فى الاتجاه المخالف على حذر حتى ليبدو الخروج لمن يتأمله أشبه بالصرخة المكتومة كما يلمع إلى ذلك قول المتنبى:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم      أكل فصيح قال شعرا متيم؟

(١) العمدة: ٢٣١/١ وينظر فى ذلك (فى الشعر العباسى: الرؤية الفن - د. عز الدين اسماعيل: ٣٣٨ - ٣٥٣ ط.

(٢) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول: ٢٣١ دار المعارف سنة ١٩٨٠

ويبدو أن حدة هذا العرف أخذت تتطامن مع امتداد الزمن فتهياً للشعراء أن يتخلصوا من المقدمات الطللية، والرحلة على الإبل والنسيب إلا ما كان وصفاً لواقع، ولانكسر في ذلك عليهم، وهذا ما يحدثنا به ابن رشيق فيقول: "وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كله إلا ما لا يعد قلة. فالواجب اجتنابه إلا ما كان حقيقة لاسيما إذا كان المادح من بلد الممدوح يراه في أكثر أوقاته فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ". (١) غير أن هذا التخلص لم يكن نهائياً لعودة فيه فقد يكون وصفاً لواقع - كما ذكر - وقد يكون التقليد قائماً معه عند بعض الشعراء غاية الأمر أن من لا يجارى العرف لا يخشى بادرة غير محسوبة كما كان الأمر من قبل ولهذا رأينا ابن رشيق يقول بعد ماسبق من قوله: "ومن عيوب هذا الباب أن يكون النسب كثيراً والمدح قليلاً كما يصنع بعض أهل زماننا" (٢) وأحسب أن النقد تأخر كثيراً حينما قرر وجوب اجتناب التقليد في مثل هذه المقدمات، فقد ولدت القصيدة ذات الموضوع الواحد قبل ذلك بكثير على نحو ما سنرى في الحديث عن الوحدة العضوية باعتبارها ثمرة العدول وها هو ذا.

**العدول والوحدة العضوية:**

بعد أن عايشنا الشعراء في تمردهم على بنية القصيدة العضوية وعدولهم عن موروثها آن لنا أن نتساءل عن انعكاس هذا العدول على بنيتها فنقول: هل يمكننا أن نذهب إلى القول بأن القصيدة دخلت به في إطار الوحدة العضوية كما يراها المحدثون؟

وللإجابة على هذا التساؤل يحسن بنا أن نطل على رؤية المحدثين لمفهوم هذه الوحدة لتكون تلك الإطلالة منطلقاً إلى غايتنا، وهي ترىنا أنهم يعنون به: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور

(١) العمدة: ٢٣٠/١

(٢) نفسه: ٢٣١/١

والأفكار ترتيباً تتقدم به القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة فيها ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر<sup>(١)</sup> ومن هذا النص ندرك أن وحدة الموضوع ووحدة المشاعر هما الأساس الذي تركز عليه الوحدة العضوية. فهل توفر هذا الأساس للقصيدة العربية بما مس بنيتها من عدول؟

يرى بعض النقاد - في سياق حديثه عن التحام أجزاء النظم والتئامها باعتباره وحدة من وحدات عمود الشعر في منظور المرزوقي - أن أجزاء القصيدة "بما تشمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة إلى المحب ثم المدح لاصلة بينها ولا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية"<sup>(٢)</sup> ثم عاد إلى معالجة هذه القضية بشيء من التفصيل فآلم على عجل بما أوصى به النقاد العرب منذ ابن المعتز والجاحظ من مقارنة الأبيات وبما نقله ابن رشيق عن الحاتمي مما يلتبس بالوحدة العضوية ثم نقل عن ابن طباطبا نصوصاً يرى أنها أروع ما انعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو في النقد العربي منها قوله: "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً ... وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً.. حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً.. لاتناقض في معانيها ولا وهى في مبانيها" ثم مضى يعلق على ذلك قائلاً: "ولكن هؤلاء النقاد في فهمهم لتألف المعاني في الشعر لا يلقون بالا إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف؛ إذ مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت أو البيتين المتجاورين، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء في عمود الشعر ... وتدور كل الأمثلة التي أوردوها حول هذه المعاني المفردة فلم سلوا في فهمهم إلى وحدة الموضوع ولا إلى تألف أجزائه في داخله فضلاً عن

(١) النقد الأدبي الحديث : ٣٧٣

(٢) العمدة : ٢٠٢-٢٠٣



وحدة التجربة العضوية، ولم يظن أحدهم إلى وحدة العمل الأدبي في القصيدة على نحو مانفهم اليوم". (١)

ولا يخفى أن صريح هذا القول ينفي وجود ما يسمى بالوحدة العضوية في منظور النقد العربي بل ويرمى النقد العرب بعدم الفطنة إلى ما يسمى بوحدة العمل الأدبي ويقضى بأن ماصدر عنهم - مما هو أمس بمفهوم الوحدة أو ملتبس به - ليس أكثر من وصل الأفكار الجزئية في داخل البيت أو البيت المتجاورين استنادا إلى الأمثلة التي أوردها النقد العرب. وهو - في منظورنا - ضرب من التجنى لا يجمع مثله بباحث متعمق؛ لأن الاختصار على نوع من الأمثلة لا يعنى أن النقد العرب لم يظنوا إلى وحدة الموضوع الأدبي أو غفلوا عن الوحدة العضوية بل يكشف عن رؤية واعية لهذا كله؛ لأن تلاؤم المعاني المتجاورة في البيت أو البيتتين يؤدي إلى ترتيب الأفكار وتسلسلها حتى تنتهي القصيدة إلى خاتمة طبيعية، وإلا فكيف نفهم قول ابن طباطبا "يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا.. وصواب تأليف؟ وكيف تكون مفرغة إفراغا.. لا تناقض في معانيها ومبانيها؟

- إنها لن تكون كذلك إلا إذا كانت المعاني هي الأفكار الجزئية التي يتألف من مجموعها الغرض العام أو الموضوع الواحد، ومن ثم يمكننا أن نقول: إذا كان النقد تشريعا للأدب فقد نهض النقد بمهمته؛ حيث وجه النقد الشعراء إلى المسالك الصحيح في عملية الإبداع (٢) غير أن الشعراء لم يتمكنوا من ذلك تمام التمكن إما تأثرا بما تزودوا به من الموروث الشعري إبان فترة التشئنة والتكوين، وإما لأنهم - حين حاولوا التمرد على الموروث - دلفوا إلى غايتهم بما يجر عليهم سخط المجتمع بتناولهم ما يجر إلى الغواية ويخدش العفاف من حديث الخمر والغزل الحسى الفاضح، وبإسراف لا يغتفر مثله وقد أفرزت محاولاتهم هذه قصائد تتوافر فيها عناصر الوحدة العضوية؛ فقد أصبحت الخمر غرضا شعريا: "منذ ظهور

(١) النقد الأدبي الحديث : ١٦٦

(٢) ينظر : النقد العربي - د. عبد المنعم تليمة، ود. عبد الحكيم راضي : ٢١٩ ط سنة ١٣٩٧ - ١٩٧٧ وفيه : "ويبدو من مجمل حديثهم عن أجزاء القصيدة أو أقسامها - خلافا لما شاع عنهم - الحرص على وحدة القصيدة وضمان الترابط بين أجزائها خاصة من زاوية المضمون والخيال النفسى الذى تشد إليه أجزاؤها المختلفة".

الوليد بن يزيد ونماه بشار ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب .... غير أن أبانواس اتسع به اتساعا شديدا فإذا الخمرية تتكامل صورتها وتفرد لها القصائد والمقطوعات، وتصبح فنا مستقلا له وحدته الموضوعية" (١).  
 - ومثل الخمر في ذلك الرثاء. فقد رأينا المتنبى يعزى أباشجاع عضد الدولة وقد توفيت عمته ببغداد فيطالعنا بقوله (٢):

آخر ما يعزى الملك معزى به      هذا الذى أثر فى قابيه  
 لاجزعا بل أنفا شابيه      أن يقدر الدهر على غصبه  
 ويمضى فى تعزيتيه مرتبا الأفكار والصور      حتى يصل إلى النهاية فيقول:

مئلك يثنى الحزن عن صوبه      ويسترد الدمع عن غربه  
 إيما لإبقاء على فضله      إيما لتسليم إلى ربه  
 ولم أقل مئلك أعنى به      سواك يافردا بلامشبهه

- ومثلها العتاب، وقد رأينا أبا الطيب يعاتب سيف الدولة، ويستهل به بقوله (٣):  
 واحر قلباه ممن قلبه شيم      ومن يجسمى وحالى عنده سقم  
 مالى أكتم حبا قدبرى جسدى      وتدعى حب سيف الدولة الأمم  
 ويستمر فى العتاب منتقلا من فكرة إلى أخرى حتى يصل إلى الختام الطبيعى قائلا:

هذا عتابك إلا أنه مقه      قد ضمن الدر إلا أنه كلم

ونقلب ديوان المتنبى فنجد أغراضا أخرى تجرى على هذا السنن كالتهنئة بالمعافاة من مرض، وتراجع البطريق عن مواجهة سيف الدولة رغم سابق قسمه، ورثاء جدته (٤).  
 - فإذا تركنا هذه الأغراض ونظرنا إلى المدح - وهو أكثرها التصاقا بالموروث - رأينا بين قصائد المتنبى ما يمثل فيه وحدة الموضوع، ومن ذلك قوله يمدح بدر بن عمار الأسدى وقد استهل هذا المدح على نحو مانرى: (٥)

(١) تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول : ٢٣٤

(٢) ديوانه بشرح البرقوقى : ١/

(٣) نفسه: ٨٠/٢ - ٩٠.

(٤) نفسه : ٩٠/٢ - ٩١، ١٢٩ - ١٤٢، ٢٢٦ - ٢٣٥

(٥) نفسه: ٨٦/١ - ٩٠.

أحلما نرى أم زمانا جديدا      أم الخلق فى شخص حى أعيدا  
تجلى لنا فأضأنا به      كأننا نجوم لقينا سعوذا  
أرئنا ببدر وآبائه      لبدر ولودا وبدرنا وليدا

وليس هذه المدحة وحيدة نوعها فهناك قصائد أخرى فى مدح سيف الدولة وقد عزم الرحيل عن أنطاكيا. وفى مدحه ونكر بناء ثغر الحدث، وفى مدح على بن ابراهيم التتوخى<sup>(١)</sup> وفى هذه كلها تحقق وحدة العمل الأدبى كما يراها المحدثون.

- ونترك أبا الطيب وإبداعاته فى شرق الدولة العربية المسلمة، ونتجه إلى ابن زيدون فى الأندلس غربى هذه الدولة يومئذ، ونقلب ديوانه فنجد فيه زفرة تعكس مرارة الاعتقال يتوسل بها إلى ابن جهور ليرق له ويخرجه من سجنه - حيث يقول: (٢)

ألم يأن أن يبكى الغمام على مثلى      ويلقى لما أرخصت من خطرى مغلى  
وهلا أقامت أنجم الليل مأتما      ويطلب ثأرى البرق منصلت النصل؟  
ولوأ نصفتنى وهى أشكال همتى -      لألقت بأيدى الذل لما رأت ذلى  
ولا فترقت سبع الثريا وغاضها      بمطلعها مافرق الدهر من شملى  
ويمضى متذلا متوسلا إلى أن يصل إلى      النهاية متصبرا مستثيرا عطفه فيقول:

سيعنى بما ضيعت منى حافظ      ويلقى لما أرخصت من خطرى مغلى  
وأين جواب منك ترضى به العلا      إذا سألتنى عنك ألسنة الحفل؟

وما إن تنتهى من تلك الزفرة حتى نصل إلى نفثة يفضى بها إلى صديقه أبى حفص بن برد الأصغر يكاشفه فيها بتقلب الزمان والناس مستقبيا مودته حيث يقول: (٣)

ما على ظنى باس      يجرح الدهر ويأسو  
ربما أشرف بالمر      ء على الآمال ياس  
ولقد ينجيك إغفا      ل ويرديك احترس  
والمحاذير سهام      والمقادير قياس  
ولاكم أجدى قعود      ولكم أكدى التماس  
وكذا الدهر إذاما      عز ناس ذل ناس

(١) ديوان شرح البرقوقى : ٦١/٢، ٦٢، ٩٤-١٠٨، ١٧٩-١٨٩

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله : شرح على عبد العظيم : ٢٦١-٢٧٧ - ط نهضة مصر

(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله : ٢٦١-٢٧٧

ويسترسل في خواطره حول هذا الموضوع إلى أن يرسو عند شاطئ غايته فيقول:

لايكن عهدك وردا      إن عهدى لك آس  
وأدر نكزى كاسا      ما امتطت كفك كاس  
واغتتم صفو الليالى      إنما العيش اختلاس  
وعى أن يسمح الدهر      ر فقد طال الشماس

ونقلب صفحات ديوانه فنقف عند صراع الألم والأمل وقد فرق الدهر بينه وبين صاحبه (ولادة) بعد فراره من السجن مودعا قرطبة إلى أسبيلية، ويستهل هذا الصراع استهلالا رائعا فيقول:

أضحى التنائى بديلا من تدانينا      وناب عن طول لقيانا تجافينا  
الأرق حان صبح البين - صبحنا      حين فقام بنا للحين داعينا  
من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم      حزنا مع الدهر لايبلى ويبلينا  
أن الزمان الذى مازال يضحكنا      أنسا بقربهم قد عاد يبكينا  
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا      بأن نغص فقال الدهم آمينا

ونمضى مع حركة الصراع إلى آخر مشاهده فنراه يقول:

أولى وفاء وإن لم تبذلنى صلة      فالطيف يقنعا والذكر يكفينا  
وفى الجواب متاع إن شفعت به      بيض الأيادى التى مازلت تولينا  
عليك منا سلام الله مابقيت      صباة بك نخفيها فتخفينا

وهناك فى ديوان الشعر العربى رصيد كبير تتراءى فيه الوحدة العضوية حيث نرى وحدة الموضوع وتطالعنا الأفكار والصور تترى ثمرة لوحدة الشعور فى ترتيب طبعى حتى تقف عند النهاية المناسبة ماثلة فى الكثير من غزليات جميل وعمر بن أبى ربيعة، والعباس بن الأحنف وغيرهم من الشعراء الغزلين.

ولاندع حديث الغزل حتى نلم بقصيدة لابن الرومى ساقها المازنى شاهدا لكون العين أقدر على الاستمتاع بالجمال، وتوطئة لقدرة بشار على الإتيان بمثل صورها على الرغم من كونه مكفوف البصر، وقد مهد لها بقوله: "وإليك قصيدة ابن الرومى فى (وحد) المغنية نسوقها لنعرف قصيدة فى لغة العرب - وقد كدنا نقول فى سواها -

أجمع لمعانى الحب والجمال" (١) قال:

غادة زانها من الغصن قد ومن الطي مقلتان وجيد

وزهاها من فرعها ومن الخد ين ذاك السواد والتوريد

وتمضى القصيدة واصفة محاسنها صورة وصوتا، وموقعها من قلب الشاعر على هذا النسق من التسلسل فتقول:

أهى شىء لاتأم العين منه أم لها كل ساعة تجديد

بل هى العين لا يزال متى استعد يض يملى عرائبا ويفيد

منظر، مسمع، معان من الله هو عتاد لما يحب عتيد

وقد عرض المازنى القصيدة بأكملها ثم أتبعها قوله: "ويستطيع أكمه كبشار لم ير الدنيا إلا سماعا أن يذكر ما فى هذه القصيدة الفريدة" (٢) ونقول بعده قد تكون القصيدة فريدة فى كونها أجمع لمعانى الحب والجمال، لكنها ليست فريدة فى وحدة الموضوع والشعور وما إلى ذلك من مكونات الوحدة العضوية، وهذا ما يؤكد قول بعض الباحثين فى فن الغزل بعد أن بين مالحق مقدمات القصائد من تطور حيث قال: "إذا جاوزنا المقدمات نجد قصائد مستقلة نهضت بالغزل وأفردت له" (٣).

وإذا حظى الغزل بالتفرد بالقصيدة فى القرن الثانى الهجرى فإنه ظل محتفظا بهذه الخطوة فيما تلاه من عصور، ولعل ما نجده فى شعر البهاء زهير (ت ٦٥٦هـ) خير شاهد على احتفاظه بها، ومن ذلك قوله فى موقف وداع لصاحبه: (٤)

رويدك قد أفنيت يابين أدمعى وحسبك قد أضنيت ياشوق أضلعى

إلى كم أقاسى فرقة بعد فرقة وحتى متى يابين أنت معى معى؟

ويمضى فيها عارضا أفكاره وصوره فى تسلسل رائع إلى أن ينهيه بقوله:

لئن كان للعشاق قلب مصرع فما كان فيهم مصرع مثل مصرعى

وقد تأخذنا الدهشة من هذا الرصيد الضخم إذا علمنا أن كثيرا من الموشحات الأندلسية ينتظم فى إطار الوحدة العضوية، وقد كشف الدكتور شوقى ضيف عن ذلك

(١) بشار بن برد - إبراهيم عبد القادر المازنى : ٥٥ ط دار الشعب سنة ١٣٩٠هـ - ١٩٧١م

(٢) يشار بين برد : ٥٦

(٣) اتجاهات الغزل فى القرن الثانى الهجرى - يوسف حسين بكار : ٣٥٦ ط دار المعارف ١٩٧٧م

(٤) بشار بن برد - إبراهيم عبد القادر المازنى : ٥٥ ط دار الشعب سنة ١٣٩٠هـ - ١٩٧١م.

فى سياق حديثه عن جمال الموشحة المائل فى تقصير شطورها، وتداخل بعضها فى بعض. بحيث يضم كل شطر ما يليه فى انسياب وليونة فقال: "وهو ضم يلفتنا إلى ظاهرة مهمة فى الموشحات هى ظاهرة الوحدة العضوية فى كثير منها إذ تتعانق الأقفال والغصون تعانقا وثيقا على نحو ما تصور ذلك موشحة ابن حزمون فى رثاء أبى الحملات قائد الأعنة ببلنسية وقد أحاط به الأسبان فلم يستسلم ولم يلق السلاح بل ظل يقتل ويقاقل حتى خر صريعا فى ميدان القتال". (١) وتقول الموشحة:

يا عين بكى السراج الأزهر الأنيب  
وكان نعم الرجاج فكسرا كى تنثرا  
اللامع مدامع

من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقد  
بكى جميع البشر عليه لما أن فقد  
والمشرفى الذكر والسمهرى المطرد  
شق الصفوف وكر على العدو متدد

لو أنه منعاج على الورى من الثرى أو راجع  
عادت لنا الأفراح بلا افترا ولا امترا  
تضاجع

نضا لباس الزرد وخاض موج الفيلق  
ولم يرعه عدد ذاك الخميس الأزرق  
والحور تلثم خد أديمه الممزق  
وكان ذاك الأسد فى كل خيل ياتقى

إذا رأى الأعلاج وكبرا ثم انبرى يماصع  
رأيتهم كالدجاج منفرا وسط العرا الواسع

أورد الدكتور شوقى هذه الموشحة ثم أعقبها قوله: "وواضح كيف تلتف شطور الأقفال بعضها على بعض، وكيف تتجاذب وتتآلف، وتلتحم فى سياق عجيب حتى لكان كلا منها يتولد عن صاحبه تولد الأعضاء فى الجسد الحى" (٢).

(١) فصول فى الشعر ونقده - د. شوقى ضيف : ١٦٨ ط دار المعارف - ثمانية.

(٢) نفسه : ١٦٩

- وقد يخالغ القارئ خاطر مؤداه أن الوحدة الموضوعية بدأت تتراءى فى الإبداع الشعري فى أخريات العصر الأموى كما تلمع إلى ذلك متابعتها لما ذكرنا بإزاء هذه القضية، لكن هذا الخاطر لا يلبث أن يزول إذا عرفنا ما قرره بعض الباحثين من أن الوحدة العضوية ممتدة الجذور إلى الشعر الجاهلى، ولن نذهب فى ذلك مذهب وحدة الشعور التى ألمح إليها الدكتور طه حسين فى حديثه عنها<sup>(١)</sup>، ولكننا نذهب مذهب المحدثين فى رؤيتهم لها، فنحن - كما يقول الدكتور يوسف خليف: "تستطيع أن نمضى مع مجموعة شعر الصعاليك فلا نكاد نخطئ الوحدة الموضوعية فى كل مقطوعاتها وأكثر فصائدها سواء ما كان منها فى وصف المغامرات أو الحديث عن سرعة العدو... أو غير ذلك من موضوعات شعر الصعاليك"<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان شعر الصعاليك يغلب عليه طابع المقطوعة - كما يقول الدكتور خليف - فسنجد فى شعر غيرهم قصائد طوالا لم تتعدد فيها الأغراض: "فهناك - كما قال هو - من قصائد الرثاء والهجاء فى شعر الخنساء والنابغة الذبياني ما قد توافرت فيه الوحدة، وقرأ للخنساء مرثياتها، وللنابغة قصيدته التى مطلعها:

نبئت زرعة والسفاهة كاسمها

يهدى إلى غرائب الأشعار

وستجد فيها الوحدة الموضوعية"<sup>(٣)</sup> وإلى جانب الرثاء والهجاء نجد قصائد الفروسية مبنوثة فى أيام العرب ومواقعها.

وقد يروعننا من قصائد الرثاء فى الشعر الجاهلى تلك القصيدة التى جاشت بها عاطفة (جلييلة) بعد أن قتل أخوها جساس زوجها كليبا وطلب نساء الحى إخراجها من منزل زوجها وإيعادها من مآتمه فقالت:

يا ابنة الأقوم إن شئت فلا تعجلى باللوم حتى تسألى

فإذا أنت تبينى الذى يوجب اللوم فلومى واعذلى

جل عندى فعل جساس فىا حسرتى عما انجلت أو تنجلى

(١) ينظر: حديث الأربعاء - د. طه حسين: ١/٣٢-٤٢ ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٠٦ سنة ١٩٣٧

(٢) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى - د. يوسف خليف: ٢٦٤-٢٦٥ ط دار المعارف -  
ثانية سنة ١٩٦٦

(٣) نفسه: ٢٦٦

ومضت تذكر مصيبتها وما حل بها إلى أن قالت:

إننى قاتلة مقتولة ولعل الله أن يرتاح لى

هذا- إذا- رصيد ضخم يضمه إطار الوحدة العضوية كما يحددها النقاد فى العصر الحديث، ومع ذلك فنحن لا نزع أن الشعر العربى الجاهلى يجرى على هذه الوتيرة. لكننا نقول: إن العدول عن العرف الجاهلى قد أثمر - فى القصيدة - وحدة عضوية حتى صارت هذه الوحدة ظاهرة لا تخطئها عين الباحث المنصف. على أن ما بقى منه على النسق الجاهلى لم يكن سوى انعكاس لما تزود به الشعراء من تراث السلف إبان فترة التنشئة على أنه قد مسته يد العدول مسا تناول القصيدة وأقسامها بحيث لم تبق على صورتها المعهودة.

وإذا استقام لنا ما ذهبنا إليه كان لنا أن نرد ما زعمه الدكتور غنيمى هلال حين ذكر "أن الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى ومن بواكر مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب" ونؤيده فى أن خليل مطران "لم يجد فى الشعر العربى ارتباطا بين المعانى التى تتضمنها القصيدة الواحدة ولا تلاهما بين أجزائها ولامقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد أركانها وربما اجتمع فى القصيدة الواحدة.. ما يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس ولكن بلاصلة ولا تسلسل، وناهيك عما فى الغزل العربى من الأغراض الاتباعية التى لا تجتمع إلا لتتنافر وتتاكب فى ذهن القارىء" (١) وإنما نؤيده فى ذلك لأن خليل مطران ينظر إلى الشعر العربى بعين حواء لم يتح لها أن ترى مثل الذى أوردناه، ولأن ما ذكره عن قصائد الغزل بجانب للصواب تمام المجانبة ومن شك فيما نقول فليرجع إلى غزليات من ذكرنا من الشعراء ليقف على جليلة أمرها.

وإذا كان ما زعمه الدكتور هلال مردودا لبعده عن الصواب فإن سوقه لمقولة

(١) النقد الأدبى الحديث: ٣٨١. وقد حذا حذو غنيمى هلال بعض الباحثين منهم: سمير بدوان فى كتابه: إلياس فرحات شاعر العرب فى المهجر ص ٢٤٠-٢٤٢ ط دار المعارف سنة ١٩٤١م.



العقاد من انبغاء كون القصيدة عملا فنيا تاما.. الخ<sup>(١)</sup> واعتباره هذه المقولة دعوة يعلق عليها بأن كان لها "أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة، وفى السمو بموضوعها وغايتها، وفى صدق صورها وتآزرها جميعا على الوصول إلى هدفها"<sup>(٢)</sup> أقول إن تعليقه هذا أشد بعدا عن الصواب، وأبعد مدى فى مجافاة التوفيق إياه. ذلك أنه أضاف إلى زعمه السابق من نفى الوحدة العضوية نفى إدراك العرب للشعر، ونفى السمو بموضوع القصيدة وغايتها، وهى إضافة تفضح نفسها بنفسها.

وندع موضوع الوحدة العضوية فقد مضى الرأى فيه، كما ندع أمر السمو بموضوع القصيدة وغايتها. لأنه مسألة لاتزال أنظار النقاد تتناوحها أما الزعم بأن إدراك الشعر انعكاس لدعوة العقاد أو غيره من رواد العصر الحديث فلن نستطيع أن نخضع الطرف عنه، فما تزال مقولة محمد بن سلام الجمحى (م ٢٣٢هـ) فيما ضمنه محمد بن إسحق سيرته من نظوم لا تحمل حقيقة الشعر يتردد صداها على لسان الأجيال حتى رأينا السيوطى (م ٩١١هـ) يدونها فى سطور كتابه المزهري. وهى تقول: "وكان ممن هجن الشعر وأفسده محمد بن إسحاق بن يسار.. وكان من أعلم الناس بالسير والمغازى فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لى بالشعر، وإنما أوتى به فأحمله.. فكتب فى السيرة من أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط.. ثم جاوز ذلك إلى عاد وشمود فكتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقوافى... فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما يروى

(١) ونص عبارة العقاد هو: ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة .. ولاقوام لفن بغير ذلك" ينظر: الديوان فى الأدب والنقد - العقاد والمازلى ط الثالثة: ١٢٠

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٨٢

الصحفيون ما كانت إليه حاجة، ولا كان فيه دليل على علم" (١)

وفى حديثه عن هوان الشعر على الناس يعرض حازم القرطاجنى (٦٠٨-٦٨٤هـ) لما هو فى صورة الشعر وليس به فيقول: "وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم فغائب عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة، والنقص بالحقيقة راجع إليهم.. ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا فرأوا أخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس، واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التى يتقوم بها الشعر، وكأن منزلة الكلام الذى ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقى منزلة الحصير المنسوج من البردى وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحريز، لم يشتركا إلا فى النسج كما لم يشترك الكلامان إلا فى النسج" (٢)

وفيما قاله هذان العلمان حجة أضوأ من الشمس على إدراك سلفنا لحقيقة الشعر، فهى تفصح عن المفارقة بين ما يترجم وجدان الشاعر وبين ما هو مقفر منه وإن تزيا بشارة الشعر ولو كانوا لا يدركون حقيقته كما زعم الدكتور هلال لا لتبس عليهم ما بهرجه المزورون وما أبدعته القرائح المتوقدة لابن الرومى، وبشار، وأبى تمام والبحتري ومن عداهم، ممن يعج بإبداعهم ديوان الشعر العربى.

هذا. ويدعونا موقفنا الصريح والحاسم فى قضية الوحدة العضوية أن نقرر بعد الموقف التوفيقى عن ساحة الصواب ذلك الموقف الذى حاول صاحبه أن يدفع به عن النقاد العرب وعن الشعر العربى مناقضة الوحدة ومعاداتها حيث نقل عن الدكتور غنيمى هلال مفهومها ثم عقبه بقوله: "وهذا - بلا ريب - لا ينطبق على القصيدة العربية، ولكننا نقول: إن اتجاه النقاد العرب القدامى لالتحام أجزاء النظم والتتامه.. لا يناقض هذه الوحدة، وليست القصيدة التى حققت ذلك التلاؤم والتلاحم مناقضة تمام المناقضة لهذه الوحدة، لأن القصيدة العربية... وإن لم تحقق الوحدة الحديثة لاتعادى

(١) المزهر : ١٧٣/١ - ١٧٤

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ١٢٤ - ١٢٥

هذه الوحدة. هذا شيء مطلوب. وذاك شيء مطلوب، وإذا حققنا جانباً لا نكون بالضرورة معادين لمن حقق جانبين<sup>(١)</sup>.

وإنما قلنا ببعده عن الصواب - مع كامل احترامنا لصاحبه - لأنه تسليم مطلق بعدم وجود الوحدة العضوية، وقد رأينا فيما سلف صوراً عديدة من إيداع سلفنا الشعري تحققت فيها وحدة الموضوع ووحدة المشاعر، كما ألمعنا إلى السر فيما بقى منه على صورته الأولى مع ما أدخلته يد العدول على ملامحها من تغيير وتبديل.

## ب- العدول في البنية الشكلية

### العدول القاصد:

وقد مر العدول القاصد في هذه البنية بطورين لا يبعد أن يكون أولهما مهاداً لثانيهما، وهما: طور الجرثومة وطور الانبثاق. وسنحاول كشف ملامح كل منهما بادئين بالأول ثم نتبعه بصاحبه.

### أولاً: طور الجرثومة:

وفي الحديث عن هذا الطور نذكر أن الشعر العربي جرى على النهج الموسيقى الذي اختطه الشعر العربي طيلة العصر الجاهلي والعصر الإسلامي. فلما أطل العصر الأموي شرعت جرثومة التجديد تتخلق ملامحها في موسيقى القصيدة، إذ لانت أعطاف الحياة وامتدت أفيائها بعد أن جادها طل الشراء. وأقبل الناس عليها وانغمسوا في الترف، وأموا دور الغناء التي غصت بالمغنين والمغنيات من أمثال طويس ومعبد، وحبابة وسلامة القس، واستهوى الشباب والشعراء طرب الشدو وفتنة الجوارى الحسان فانطلقت قيثاره الشعر ترسل معزوفات الخمر والغزل على نسق لم يسبق لها توقيعه، "ولم يعد الشعر العربي في الحجاز والشام يؤلف في أثناء هذا العصر بالصورة القديمة، وإنما أصبح يؤلف بصورة جديدة"<sup>(٢)</sup>.

(١) عمود الشعر العربي : ٥٣ - ٥٤

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي - د. شوقي ضيف: ١٠٤ ط سادسة - دار المعارف.

وقد نتساءل عن ملامح التجديد التى حملتها تلك الجرثومة؟

وتتمثل الإجابة على هذا التساؤل فى الالتفات إلى الغناء وما يقتضيه من الخفة وتلاؤم النغم، فإن انعكاس الغناء على مرآة الشعر يضىء لنا تلك الملامح، ويمكننا بتلك الاضاءة أن نلاحظ أنها تتجلى فى أمرين: أولهما الأوزان وإيقاعاتها الزمنية، وثانيهما الصياغة اللفظية. وليس من همنا الحديث عن الصياغة وذوب رقتها فربما كان ذلك مناط دراسة خاصة وإنما الذى يعيننا هو الأوزان فانها عماد البنية الشكلية.

وحين ننعم النظر فى الأوزان تتراءى لنا وقد اتسمت بسمات ثلاث ينشأ عن مجموعها وفرة النغم وما هى ذى:

١- وفرة البحور أو الأوزان ذات النغم الرقراق مثل: الرمل ، والوافر ، المتقارب ، والهزج ، والكامل.

ومما تغنى به (معبد) - من وزن الكامل - قول الأحوص (١):

يا بيت عاتكة الذى أتغزل	حذر العدا وبه الفؤاد موكل
أصبحت أمحك الصدود وإننى	قسما إليك مع الصدود لأميل
فصدت عنك وماصدت لبغضة	أخشى مقالة كاشح لايعقل
هل عيشنا بك فى زمانك راجع	فلقد تفاحش بعدك المتعل؟

ومما ترنم به الوتر فى يد "سياط" - من بحر الرمل - قول يزيد بن ربيعة بن مفرغ: (٢)

حى ذا الزور وأنه أن يعودا	إن بالباب حارسين قعودا
من أساوير ما ينون قياما	وخلاخيل تذهل المولودا
لا ذعرت السوام من فلق الصب	ح مغيرا ولادعيت يزيدا
يوم أعطى مخافة الموت ضيما	والمنايا يرصدننى أن أحيدا

هذان مثالان لما استقر فى حنايا الشعراء لعصر بنى أمية من إيثار الأوزان الخفيفة. غير أنهم لم يكونوا فى هذا الإيثار على درجة سواء: فقد كانت الخفة محدودة عند

(١) ينظر: الأغاني: ٩٨، ٩٥/٢١ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٣ هـ ١٩٧٣ م

(٢) ينظر: الأغاني: ٥٣/١٨ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٠ هـ ١٩٧٠ م

الأحوص بينما كانت عند عمر بن أبى ربيعة واسعة المدى وقد أرجع الدكتور شوقي ضيف هذه المفارقة إلى تجاوب الشعراء مع طبيعة المغنين الذين يوقعون معزوفاتهم على أوتار قيثارتهم. فسريج والغريض يميلان إلى الغناء الخفيف وابن أبى ربيعة يهيهىء لهما ما يلبي ميلهما، ومعبد وجميلة على الضد من ذلك. والأحوص يمدهما بما يوائم طبيعتهما. ومن ثم فقد كان الأحوص: "يميل إلى الطول وقلما يعنى بالأوزان الخفيفة أو المجزوءة، وعلى العكس من ذلك كان عمر بن أبى ربيعة يعنى عناية شديدة بالأوزان الخفيفة السهلة القريبة التى تطير عن الشفاه طيرانا، والتى تكاد تتحل بنفسها غناء خالصا" (١).

وسواء تقارب الشعراء أو تفاوتوا فى إيتار هذه الخفة فإنها صارت ملمحا أو سمة من سمات التجديد فى باكورته أو جرثومته بما هيأته للنغم من وفرة وسلاسة لم تكن معهودة من قبل.

٢- على أن وفرة النغم لم تكن ثمرة إيتار الأوزان الخفيفة فحسب بل إنها إلى جانب ذلك ثمرة تفصيل الأوزان الطويلة والإمعان فى الحرص على تقصير الأوزان الخفيفة أيضا. ونسوق مما توخوه من تقصير الأوزان الخفيفة نماذج لعلها تومىء إلى تقصير ماسواها ومن تلك النماذج قول عمر بن أبى ربيعة - من مجزوء الوافر - متغزلا:

أرقت فلم أنم طربا      وبت مسهدا نصبا

لطيف أحب خلق الله      له إنسانا وإن غضبا

ومنها قول ابن قيس الرقيات - من مجزوء الكامل - يشيب بأمر البنين:

أصحوت عن أم البني      بن وذكرها وعنائها

وهجرتها هجر امرئ      لم يقل صفو صفائها

قرشية كالشمس أشد      ررق نورها ببهائها

زادت على البيض الحسا      ن بحسنها ونقائها

ومن مجزوء الكامل - وقد صدحت به أوتار الغناء - قول

سعيد بن عبد الرحمن ثابت: (١)

عتق الفؤاد من الصبا      ومن المغاهة والعلاق  
وحططت رحلى عن قلو      ص العى فى قلص عتاق  
ورفعت فضل إزارى الـ      مجرور عن قدمى وساقى  
وكففت غرب النفس حتـ      ى ماتتوق إلى متاق

ولعله قد استبان لنا من هذه النماذج ماهيأته خفة الأوزان أو تقصيرها من وفرة النغم وذلك يحدونا إلى التسليم برؤية الدكتور شوقى ضيف إذ رد مادرج عليه الشعراء من إثارة مخف وزنه من بحور الشعر، أو تقصير ما طال منها إلى سبب الغناء. وهى رؤية لاتزال تطالعنا كلما سحت لها مناسبة وقد رأيناها فيما أوردناه من حديثه عن عمر بن أبى ربيعة، ونراها فى حديثه عن ابن قيس الرقيات إذ يقول على سبيل التعميم: "وكان للغناء أثر عميق فى ذلك كله؛ فالشعراء أخذوا يتأثرون بألحان المغنين والمغنيات، وأخذوا يحاولون أن يكملوا لأشعارهم كل مايمكن من قيمة صوتية، ومن المعروف أن المغنى يهمس أو يجهر ببعض الحروف وبعض الحركات... وكان الشعراء يلاحظون ذلك، ومن غير شك كان ابن قيس الرقيات وأمثاله من أصحاب الأغاني يحاولون أن يقيسوا شعرهم على أسس النظرية الجديدة للغناء" ثم يقول مؤكدا تلك الرؤية: "وليس المسألة مسألة إثبات نظرى. فهذا ديوان ابن قيس أماما نستطيع إذا رجعا إلى ما فيه من أوزان أن نلاحظ الأوزان الخفيفة فى شعره. فهو يكثر من المديد والكامل والوافر والمتقارب، والرملة والهزج... ونراء بجانب ذلك يكثر من مجزوءات الأوزان كمجزوء الكامل، ومجزوء الوافر. وكل ذلك إنما تم عنده وعند نظرائه من أصحاب الأغاني تحت تأثير نظرية الغناء ومايطالبه المغنون". (٢)

ويتغور التسليم بهذه الرؤية فى أعماقنا؛ إذ تتراءى ملامحها فى إبداع شاعر يجمع إلى شاعريته فن الغناء فنجده يطوع توقيعاته الشعرية لمقتضيات الغناء ولاعجب فهو - كما يقول الباحث المدقق - "الشاعر، وهو المغنى والملحن. يؤلف القطعة وهو

(١) الأغاني - كتاب التحرير : ٩٤٦/٣

(٢) الشعر والغناء فى المدينة ومكة : ٣٠٨-٣٠٩

يعرف مايريد من ألحان وتوقعات، ومن تقصير بعض الحركات والهمس بها أو تطويلها ومدّها". (١)

وهكذا يتأزر تقصير الأوزان مع خفتها ليشكل من هذه وتلك ملمح من ملامح التجديد في جرثومة العدول في البنية الشكلية.

٣- وإلى هذه وتلك السمة الثالثة التي تتراءى في القافية الداخلية أو ما يمكن تسميته تكثيف النغم، وهو ما اصطلح على تسميته بالترصيع أو التشطير (٢) كما نرى في قول الوليد بن يزيد:

كأنه قمر، اوضيغم هصر أوحية ذكر، أو عارض هطل

وقوله:

موف على مهج، في يوم ذى رهج كأنه أجل يسعى إلى أمل  
وثمة صورة أخرى من تكثيف النغم أو مضاعفته تتمثل في التزام الشاعر بحرف أو أكثر قبل حرف الروى يهيهء بالإضافة إليه تكثيف نغم القصيدة وتنشينا به قيثارة كثير عزة إذ يقول: (٣)

خليلى هذا ربع عزة فاعقلا

قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا

ولا موجعات القلب حتى تولت

فإن مجيء اللام قبل حرف الروى وهو التاء سعد نغم القصيدة درجة من التكثيف. هذه هي السمات الثلاث التي كونت قسما الجرثومة المهيئة لمرحلة الانبثاق في العدول في البنية الشكلية، ويمكن أن نلمح إلى جانبها سمتين أخريين تتمثلان في:

٤- إمالة اللثام عن وزن من أوزان الشعر طالما تراكم عليه غبار الخمول وهو ما عرفه علماء العروض باسم "المجتث" وهذا الوزن ينسبه بعض الباحثين إلى العصر العباسي فيقول: "وهذا بحر طرب له الشعراء المحدثون فأكثرُوا من نظمه

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي-د. شوقي ضيف: ٢٩٥-٢٩٥ ط

(٢) ينظر: تحرير التعبير - ابن أبي الأصبع - تحقيق د. حفنى شرف: ٣٠٨، ٣٠٢

(٣) الأغاني - أبو الفرج الأصفهاني: ٩٨٦/٣ ط كتاب التحرير وينظر: موسيقى الشعر د. إبراهيم

ولاسيما فى مسرحياتهم ولانكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن انها كانت تلحن وتغنى". (١) ويؤكد هذه المقولة بوجه "ما" قول بعضهم: "لم نقف لهذا البحر على نماذج فى شعر قديم على الرغم من محاولات جادة للاستقراء حتى قيل: إن أول من اقترحه مسلم بن الوليد .. وإن روى التبريزى نحوه عن قديم". (٢)

ولكن الدكتور شوقى ضيف يرد هذا الوزن إلى العصر الأموى فى سياق أشبه باليقين فيقول عن الوليد بن يزيد بن عبد الملك: "ولعلنا لانعجب حين نعرف أنه نظم أول قطعة جاءت فى كتب الشعر العربى من وزن المجتث وقد قالها حين توفى عمه هشام. وهى تجرى على هذا النمط:

إنى سمعت بليل ورا المصلى برنه  
إذا بنات هشام يندبن والدهنه  
يندبن قرما جليلا قد كان يعضد هنه

ولا نرتاب فى أن الوليد وصل إلى هذا الوزن عن طريق الخروق التى كان يحدثها فى الأوزان أو ما يسميه العرضيون بالزحافات حتى يلائم بين شعره وألحانه التى يريد لها" (٣)

وإذا كان ظهور هذا الوزن فى رؤية صاحب موسيقى الشعر راجعا إلى العصر العباسى لعلة التلحين والغناء فإن مايقوله الدكتور شوقى ضيف أقرب إلى الواقع لهذه العلة نفسها؛ فقد كان الوليد ملحنا ومغنيا إلى ما عرف من شاعريته، وليس غريبا بعد ذلك أن يكون - كما قال الباحث المدقق الدكتور شوقى قد: "طوع الشعر للغناء بأكثر مما طوعه عمر وأقرانه من شعراء الحجاز ... وطبيعى أن يكون أثر شاعر يختلف إلى المغنين غير أثر آخر هو نفسه مغن، وهو نفسه ملحن" (٤) وإنما قلت إن سياق حديث الدكتور أشبه باليقين مع أنه لا يرتاب فى هذه النسبة؛ لأنه بنى رؤيته

(١) موسيقى الشعر د. ابراهيم أنيس: ١١٥

(٢) عروض الشعر العربى بين التقليد والتجديد د. امين سالم: ١٤١ ط ١ أولى سنة ١٤٠٥ هـ  
١٩٨٥ م

(٣) التطور والتجديد فى الشعر الأموى: ٣١١-٣١٢

(٤) نفسه: ٣١١



على الحدس، وهو أمر ظني؛ وذلك لأن ديوان الوليد لم يصل إلينا كما اعترف هو بذلك<sup>(١)</sup> ولو كان قد وصل لكان الحديث عن ذلك مؤيدا بالدليل إثباتا أو نفيا. وعلى أساس من هذا الظن الذي هو أشبه باليقين يمكن القول: إن جرثومة التجديد بإزالة الغبار عن هذا الوزن بدأت في العصر الأموي لتهيء للانطلاق في العصر العباسي.

٥- التنويع في القافية: وفي الحديث عن التنويع فيها نشير إلى أننا نستعمل هذا المصطلح بشيء من التسامح أو التجوز؛ ذلك أن المعتمد في تحديد القافية هو رأى الخليل الذي يعنى به الساكنين آخر البيت وما بينهما من المتحرك<sup>(٢)</sup>، بينما يتردد هذا المصطلح في الكثير الغالب مرادا به. الحرف الأخير من البيت وهو مفهومه عند أبي عمرو بن العلاء وكثير من الكوفيين<sup>(٣)</sup> على حين يطلق هذا الذي تردده الألسنة على ما يسمى عند المدققين بالروى.

ولست بحاجة إلى بيان أن وحدة الروى أو القافية - على نهج التسامح - في القصيدة العربية أمر استقر عليه العرف الأدبي منذ كان للعرب شعر إلى العصر العباسي.

ولكن ذلك لايعنى أن التنويع في القافية لم يظهر إلا في العصر العباسي فقد شهد العصر الأموي جرثومته، وظهرت على يد الوليد بن يزيد. فقد ذكر أبو الفرج أنه خطب الناس في خلافته يوم الجمعة بخطبة اتخذت طابعا شعريا خالصا. جاء فيها:

الحمد لله ولى الحمد      أحمده فى يسرنا والجهد

وهو الذى فى الكرب أستعين      وهو الذى ليس له قرين

وقد ذكر الدكتور شوقي مارواه الأصفهاني ثم أتبعه بقوله: "وإذا صحت هذه الرواية فإنه يكون أول من اقترح قالب المزدوجة التى تتخذ الشطر وحدة للقصيدة

(١) التطور والتجديد فى الشعر الأموي : ٣١١

(٢) ينظر: العمدة لابن رشيق : ١٥١/١

(٣) ينظر: الشعر والشعراء - ابن فتيبة: ٩٥/١، والعمدة - ابن رشيق: ١٥٣/١

مزاجه بين كل شطرين بقافية خاصة وقد ازدهر هذا القالب عند العباسيين في شعرهم التعليمي<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت رواية أبي الفرج يعثورها الشك فإن هذا الشك لم يشفع بما يجعل ثبوت التنوع أو نفيه حقيقة، وليس يبعد عندنا أن يكون ثمة جر ثومة مهدت لما صار إليه الأمر من الانبثاق أو الانطلاق. بل إن المستبعد أن يوجد المزدوج ويزدهر في العصر العباسي دون بداية سابقة تمهد له.

ويأخذ بيدنا في هذه الرؤية لجوء الشماخ إلى التنوع في بعض رجزه<sup>(٢)</sup> سواء أكان ذلك منه اضطرارا أو اختيارا؛ فمجرد احتواء ديون الشعر على هذا النسق يغري بالتأسي به والنسج على منواله.

### ثانيا : طور الانبثاق:

يأتى هذا الطور نتاجا طبيعيا لطور الجرثومة بعد أن تم تخلقها واستكملت قسماتها. وأصبحت مهياة لتنتسم أنفاس الحياة في ساحة الإبداع الأدبي قادرة على أن تضيف إلى روضه أكلة وارفة الظلال ناغمة الأطيّار.

وقد امتد هذا الطور ليلضم بين شاطئيه زهاء خمسة قرون حيث واكب قيام الدولة العباسية، وبلغ أوجه في نهاية القرن السادس الهجري ببلوغ فن الموشح غاية النضج حين أرسى هبة الله بن سناء الملك (ت ٦٠٨ هـ-٣) قواعده التي أودعها في كتاب الموسوم بـ "دار الطراز"<sup>(٤)</sup>.

لقد شرعت الجرثومة تتبق وتعمق جذورها ويبسق فرعها في كنف المشرق العربى لكنها لم تلبث أن امتد منها فرع في المغرب العربى في نهاية القرن الثالث الهجرى مازال ينمو وينضج حتى فاق رفيقه رفيف أصله فما عثمت أن انبثق منها

(١) فصول في الشعر ونقده : ٣٦

(٢) ينظر : الشعر والشعراء : ٩٢/١ - ٩٣ ، ٣١٧-٣١٨

(٣) ابن سناء الملك: حياته وشعره/ محمد ابراهيم نصر: ٥٥، ٤٣ ط وزارة الثقافة سنة ١٣٨٨ هـ - ١٩٧٨ م.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب د. إحسان عباس: ٥٨٥، ٥٨١ ط دار الثقافة بيروت سنة ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣ م.

آخر فى الشرق يؤاخيهِ أو يساميهِ.

وسنمضى مع الانبثاق نرصد حركته واطرادها حتى نصل إلى غايته ويتجلى لنا العدول المقبول فى البنية الشكلية ثم نمضى لنرى العدول المردود فيها. وفى رصدنا لحركة الانبثاق نقرر أن دائرة الغناء فى العصر العباسى اتسعت اتساعاً غير مبسوق، وانعكست موجته على تهيئة الشعر فانبعثت عنها أصوات ناعمة ناعمة طفلت إلى جوارها الألحان فى العصر الأموى وإن كانت - فى واقع الأمر - تطورا لضروب إيقاعاتها. ولن نعرض هنا لخفة الأوزان فقد صارت ظاهرة عامة فى نتاج هذا العصر أو فى الغالب الكثير منه بل سنكتفى بعرض ما سواه على هذه الوتيرة.

١- تكثيف النغم:

ويتجلى هذا التكثيف فى صورتين : أولاهما القافية الداخلية وهى متعارف البلاغيون عليها باسم (الترصيع أو التشطير)<sup>(١)</sup>، وثانيتهما لزوم حرف قبل حرف الروى سواء مع مراعاة حركة معينة له أو بدونها وهو ما عرف عند علماء البديع باسم (لزوم ما لا يلزم)<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان حديث القافية الداخلية يدعونا إلى تقرير وجودها فى العصر الجاهلى فى مثل قول تأبط شرا:

حمال ألوية شهادة أندية هباط أودية جواب آفاق

فإن الواقع الملموس يلفتنا إلى أنها لم تكن تعدو سمة خفية لا تلمحها إلا العين المدققة الفاحصة، وأنها فى العصر الأموى تهاى لها من البروز ماجعلها ملمحاً فى جرثومة التجديد فلما كان العصر العباسى كثرت كثرة لافتة حتى أقامت فى البيت نسقا أسماه البلاغيون التشطير<sup>(٣)</sup> وهو ما يراه فى قول أبى تمام:

(١) ينظر : تحرير التعبير : ٣٠٢-٣٠٨

(٢) الإيضاح فى علوم البلاغة - الخطيب القزوينى - ت عبد المتعال الصعدي : ١٠٣/٤ - ط المطبعة النموذجية وموسيقى الشعر - إبراهيم اتيس : ٢٦٩، ٢٧٥، والمطول للتفتازانى : ٦٠، ط أحمد كامل سنة ١٣٣٠هـ

(٣) وهو جعل كل من شطرى البيت سبعة مخالفة لأختها على نحو ما فى بيت أبى تمام - الإيضاح فى علوم البلاغة : ٩٨/٤

تدبير معتصم بالله منتقم لله مرتغب في الله مرتقب

ومضى الشعراء يتجاوبون مع رصف إحساسهم يضاعفون النغم ويكتفونه فإذا  
يأبى نواس يشجينا بقوله:

سلاف دن كشمس دجن كدمع جفن كخمر عدن  
طيبخ شمس كلون ورس ربيب فرس حليف سجن  
يامن لحاني على زمانى اللهو شانى فلا تلمنى

وعما فى هذه الصورة من الإيقاع بقول الدكتور شوقى ضيف: "وتوهجت الإيقاعات  
فى موسيقى الشعر العباسى؛ إذ كثرت فيها التقطيعات الصوتية الداخلية فى الأبيات  
كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد فى  
البيت إيقاعان متحدان أو أكثر وحتى يكون عبيرها الموسيقى أكثر نفوذاً". (١)

وفى عبارة الدكتور شوقى عموم يضم فى إطاره ماسماه البلاغيون: التصريع  
والترصيع، والتشطير والمماثلة، والتجزئة. (٢)

وفى الحديث عن لزوم مالا يلزم نرى له سمة خفية فى العصر الجاهلى ماثلة  
فى قول امرئ القيس:

فمئتك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذى تئاتم محول  
إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتى شقها لم يحول (٣)

غير أن تلك السمة خرجت من خفائها فى العصر الأموى على نحو ما رأينا فلما  
كان العصر العباسى اتسع نطاقها فأكثرت الشعراء الحوك على منوالها فرأينا ألبتام  
يحدونا بقوله: (٤)

والحظ يعطاه غير طالبه ويحرز الدر غير مجتلبه  
حمار يسبب فى روضة وطرف بلاعف يرتبط

(١) فصول فى الشعر ونقده: ٣٨

(٢) تحرير التجير: ٢٩٧ - ٣٠٨، الايضاح: ٩٧/٤ - ١٠٠

(٣) تحرير التجير: ٥١٨ - ٥١٩

(٤) معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسى - ت محمد محبى الدين: ٣/٣٠٤ - مطبعة السعادة

وقد ضرب أبو العلاء المعرى فى هذا الميدان بسهم وافر، ومما أشجانا به من ذلك قوله: (١)

قالوا فلان جيد لصديقه      لا تكذبوا ما فى البرية جيد  
فأميرنا نال الإمارة بالخنا      وفقهنا بصلاته متصيد  
كن كيف شئت مهجنا أو خالصا      فاذا رزقت غنى فأنت السيد  
واصمت فما كثر الكلام من امرى      إلا وقالوا : إنه متزيد

وقد كثر هذا اللون من تكثيف النغم كثرة بالغة يحدثها عنها ابن أبى الإصبع فيقول: "وقد أكثر المتأخرون من هذا الباب قاصدين عمله، وما وقع منه لمتقدم فغير مقصود حتى عمل المعرى من ذلك ديوانا كاملا مفردا من ديوان شعره المعروف بسقط الزند" (٢)

ومثل هذا لزوم يضافى على القصيدة ضربا من النغم يزيد من حلاوة إيقاعها ويضاعف من سحر موسيقاها غير أن التوجه إليه يحتاج إلى حس رفيف وطبع مطواع وإلا فانه سيكسبها نقلا يدعو إلى النفرة منها والانصراف عنها. ومن ثم رأينا الدكتور ابراهيم أنيس يقول فى سياق حديثه عن لزوم ما لايلزم: "لو أمكن - فرضا - أن تتكرر أصوات نصف شطر فى كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى لكان هذا حسنا جيدا من الناحية الموسيقية، ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لاتطواع على مثل هذا التكرار إلا مع التكلف والتعسف وهو مايفسد جمال الشعر وبذهب بآثره فى النفوس والقلوب" (٣) ونحسب أن مقالاه هنا ينطبق على ما سمي بالقافية الداخلية، ومن هنا تحرز بعض النقاد العرب من دخول ما أسموه (السجع) فى الشعر. (٤)

والذى نريد أن نفضى به هو أن هاتين الصورتين تناولهما شعراء العصر

(١) معاهد التنصيص : ٣٠٥/٣

(٢) تحرير التعبير : ٥١٩

(٣) موسيقى الشعر : ٢٧٤

(٤) ينظر : المثل السائر - ابن الأثير - ت محمد محيى الدين عبد الحميد : ٣٦١/١

العباسى بحـذق ومهارة فجاءت قصائدهم مكثفة النغم معجبة  
مطربة.

## ٢- تقصير الأوزان:

ونعنى به تقصير الإيقاعات الزمنية لينعكس أثرها على الأبيات فتبدو قصيرة  
أسرة النغم، وقد قطع العباسيون فى هذا السبيل شوطا بعيدا حتى رأينا البيت مفرغا  
فى تفعيلتين اثنتين أو تفعيلية واحدة.

ومن النوع الأول قول عوف بن محم الشيبانى: (١)

وصغيرة علقتها	كانت من الفتن الكبار
كالبرد إلا أنها	تبقى على ضوء النهار
قالت غبار قد علا	ك فقلت ذا غير الغبار
هذا الذى نقل الملو	ك إلى القبور من الديار
يا هذه رأييت لى	لا يستنير بلا نهار
قالت ذهبت بحجتي	على بحسن الاعتذار

ومن الثانى قول سلم الخاسر يمدح موسى الهادى: (٢)

موسى المطر	غيث بكر
ثم انهمر	ألوى المرر
كم اعتسر	ثم ايتسر
وكم قدر	ثم غفر
عدل السير	باقى الأثر
خير وشر	نفع وضر
خير البشر	فرع مضر

وعلى منواله نسج بعض المتعقبين - كما يقول ابن رشيق - أحداثه طيف محبوبة  
فقال: (٣)

(١) طبقات الشعراء - ابن المعتز : ١٩١

(٢) العمدة - ابن رشيق : ١٨٥/١

(٣) نفسه : ١٨٤/١

طيف ألم	بذى سلم
بعد العثم	يطوى الأكم
جاء بفم	وملت زم
فيه هضم	إذا يضم

وليس من همنا أن نمضى بسوق المزيد من أمثلة تقصير الأوزان لنذل بها على ما إليه قصدنا فمن أراد ذلك فعليه بدواوين شعراء هذا العصر فإنه سيلقى فى محيطها ما يشبع نهمته، فالميل إلى الخفة شىء فطرى، ومن ثم لانستبعد أن يكون تقصير الأوزان قد هفت إليه النفوس منذ العصر الجاهلى كتلك المقطوعة التى يعزوها ابن قتيبة إلى المنخل الشكرى التى يقول فيها:

ولقد دخلت على الفتا	ة الخدر فى اليوم المطير
الكاعب الحسناء تر	فل فى الدمقى وفى الحرير
دفعتها فتدفع	مشى القطاة إلى الغدير
وعطفها فتعطفت	كتعطف الظبى الغرير
فترت وقالت بامنخ	ل ما جسمك من فتور
ماشف جسمى غير حب	ك فاهدئى عنى وسيرى
يا هند هل من نائل	يا هند للعانى الأسير؟

أجل لانستبعد أن يضم الشعر الجاهلى مثل هذه الصورة من تقصير الوزن الشعرى؛ فقد اتسعت شيئاً (ما) فى عصر بنى أمية حتى إذا كانت غيوث العصر العباسى وغازلتها أضواء شمسهِ انبثقت وتمشت النضرة فى عروقها فأضحت فننا فى أكلة رفاقة ولا يكون ذلك من فراغ مطلق. ويؤكد هذه الرؤية قول بعض الباحثين: "إن ظاهرة تقصير الأوزان لم تكن جديدة فى العصر العباسى ولكن الجديد هو إكثار الشعراء من استخدام الأوزان المجزوءة، ومبالغتهم فى اختزالها إلى أن صار البيت أحياناً من تفعيلتين كل تفعيلية تكون شطيرة" (١)

ولقد صقلت الحضارة طبيعة الشاعر العباسى صقلاً حتى صار من رقة الطبع

ورهافة الحس بحيث يستجيب لكل ما يهيجس به خاطره، ومن ثم فقد ذهب مع الغناء كل مذهب: يؤثر ماخف من أوزان الشعر حيناً، أو يعمد إلى تقصيرها حيناً آخر، أو يجعل ما تفرزه شاعريته نسقاً صالحاً لما تؤثره آلة الموسيقى من طويل الألحان أو قصيرها. وهذا النسق يسميه البلاغون (التشريع أو التوأم). (١)

ومما جاء على هذا النسق قول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدنية إنها شرك الردى وقرارة الأكدار  
دار إذا ما أضحكت في يومها أبكت غدا تبا لها من دار  
إذ يصح تحويله من تام الكامل إلى مجزؤه بالوقوف قبل راء الروى فيصير رويه  
دالا فيقال:

يا خاطب الدنيا الدنية ية إنها شرك الردى  
دار إذا ما أضحكت في يومها أبكت غدا

ومما جاء عليه أيضاً قول القاضي الأرجاني:

حب مقيم سائر فؤاده طوع الهوى مع الخيط المنجد  
غائب قلب حاضر، وداده لمن نأى فى عهدهم والمعهد

إذ يجوز تحويله من تام الرجز إلى مجزؤه فيكون رويه ألفاً مقصورة فيقال:

حب مقيم سائر فؤاده طوع الهوى  
غائب قلب حاضر وداده لمن نأى

وقد نظر بعض الباحثين إلى هذه النسق نظرة إعراض؛ إذ إنه من منظورهم: "لايتأتى

إلا بتكلف زائد وتعسف، فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغون والبراعة" (٢)

وكونه من الصناعة لامشاحة فيه غير أن الصناعة ليست هى التصنع وتطويع النص الشعري لأداء موسيقى مختلف يحتاج إلى مهارة توفر منها لشعراء العصر العباسي

(١) ينظر: تحرير التحرير: ٥٢٣، والإيضاح تلخيص المفتاح: ١٠١/٤

(٢) معاهد التنصيص: ٣٠٠/٣ وبمثل هذه الرؤية يطالعنا- الشيخ عبد المتعال الصعيدي محقق الإيضاح إذ يقول: "لا يخفى ما فى التشريع من التكلف، وإتما يقبل منه القليل الذى لا تكلف فيه" - ينظر: بغية الإيضاح: ١٠١/٤ هامش رقم ٤



الشيء الكثير، ولربما حاول ذلك - في غير هذا العصر - من لا يطاوعه طبعه فأتى ما أفرزه جاسيا يجفوه الطبع، ويمله السمع، ومثله لا ينعكس على كل ماجاء على هذا النسق.

### ٣- استحياء أوزان هامة:

لم يقف شعراء هذا العصر عند الأوزان الشائعة المطروقة بل استهواهم الوزن الذى أراح عنه الوليد غبار الإهمال (المجثث) وعمدوا إلى أوزان كانت إلى عصرهم هامة مخبوءة فى أطواء الإهمال فاستحيوها ونسجوا على منوالها وإن كان بعضها لم ينل من الحياة إلا أنفاسا معدودة كما سنعرفه. وهاهى ذى:  
أ- المضارع:

وأجزاؤه: مفاعيلن - فاع لاتن - مفاعيلن. وهو دائما مجزوء، ومن أمثله  
قول أبى العتاهية  
أيا عتب ما يضر      ك ان تطلقى صفادى  
ب- المقتضب:

وأجزاؤه مفعولات، مستفعلن، مستفعلن، وهو مجزوء كالمضارع ومن أمثله  
قول أبى نواس:  
حامل الهوى تعب      يستخفه الطرب  
إن بكى يحق له      ليس ما به لعب  
ج- المتدارك:

وأجزاؤه : فاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، ومن أمثله:  
أبكيت على طلل طربا      فشجاك وأحزنك الطلل  
ومنها:  
ليس المرء الحامى أنفا      مثل المرء الضيم الراضى

ونود أن نذكر هنا أن الدكتور شوقي ضيف فى سياق حديثه عما نفذ إليه الشعراء فى العصر العباسى رأى للمقتضب خفة هيات له - دون المضارع - الشيوخ والتداول على حين وصف الدكتور إبراهيم أنيس هذين الوزنين بالغرابة. نقل عن الأخفش أنه أنكرهما، وأكد عدم ورودهما عن العرب ثم قرر أن ماورد لهما من أمثلة غير صحيح النسبة إلا ما نسب إلى أبى نواس مما جرى على وزن المقتضب، وهى الأبيات الخمسة التى أوردنا منها اثنتين ههنا ثم أردف قائلا: "وقد استعرضت جميع ما ورى من الأغاني لعلى أظفر بأمثلة لهذين الوزنين فلم أجدهما ذكرًا إلا فى مقطوعتين قصيرتين نسبت إحداهما للحسن بن الضحاك وهى:

عالم بحبيه	مطرق من التيه
يوسف الجمال وفر	عون فى تعديه
لا وحق ما أنا فيه	ه من عطف أرجيه
ما الحياة نافعة	لى على تأبيه

فيقال: إن هذه المقطوعة من البحر المقتضب على أننا إذا طبقنا عليها ما قاله العروضيون وجدنا أنفسنا مضطرين إلى منع كلمة "عطف" فى البيت الثالث من الصرف.

أما المقطوعة الثانية فتنسب لسعيد بن وهب وهى:

حين قلت حين قر	بت العيش يانوار
قفوا فار بعوا قليلا	فلم ير بعوا وساروا
ففنسى لها حنين	وقلبى له انكسار
وصدرى به غليل	ودمعى له انحدار

وقد قيل لنا: إن هذه المقطوعة من البحر المضارع. ولقد حاول الزجاج أن يؤيد كلام الخليل فى شأن هذين الوزنين فقال: لقد ورد فى الشعر منهما البيت أو البيتان ولا تكاد توجد منهما قصيدة لعربى. وكلام الزجاج حجة للأخفش؛ فليس يكفى ورود بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما تستسيغه الأذن، وترتاح إليه كنسج للشعر" (١)

(١) موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس: ٥٤-٥٥ ط مكتبة الأنجلو المصرية

وبين الرجلين مفارقة لاختفاء بها؛ فإن أولهما يرى للمقتضب شيوعاً بينما لا يرى الآخر له مثل هذا الشيوع. أما المضارع فتتلاقى نظرتهما إليه. وهما مسبوقان في هذه النظرة بقول حازم: "فأما الوزن الذى سموه المضارع فما أرى أن شيئاً من الاختلاق أجدر بالتكذيب والرد منه؛ لأن طباع العرب أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه إلا شعبة من برسام<sup>(١)</sup> خطرت على فكر من وضعه قياساً فياليته لم يضعه، ولم يندس أوزان العرب بذكره معها فإنه أسخف وزن سمع"<sup>(٢)</sup> ويقول فى سياق حديثه عن اختلاف أنساق الكلام بحسب أنماط الأوزان: "فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب. وإنما وضع قياساً، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر"<sup>(٣)</sup>.

وإذ عرفنا موقف الرجلين من هذين الوزنين فحري بنا أن نعرف موقفهما من المتدارك وباستعراض رؤيتهما نتبين أن الدكتور شوقى يدفع أن يكون الخليل قد غفل عنه فيقول: "ويقال إن الخليل لم يسجله فى عروضه، وإنما سجله الأخفش، ولكنه - إن كان لم يقترح له اسماً - فإنه عرفه ونظم منه أشعاراً مختلفة".<sup>(٤)</sup> ثم ذكر الأمثلة التى أوردناها له. بينما قطع الدكتور أنيس الرأى بأن الخليل لم يعرض له وعزا اكتشافه إلى تلميذه الأخفش ثم قال: "وأول ما يمكن أن يسترعى الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهد تكاد تكون متحدة فى كل كتب العروض وهى عبارة عن أوزان منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف فإذا بحثنا عنه فى كتب الأدب، وفى دواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لانكاد نظفر بشيء". وبعد أن نقل عن الدمنهورى الحكم بشذوذ مجيئه سالماً، واطراد خبئه فى الاستعمال قال: "أما فى الشعر الحديث فقد هجره الشعراء، وانصرفوا عنه إلا حين قلدوا قصيدة الحصرى التى مطلعها:

يالليل الصب متى غده      أقيام الساعة موعده؟

(١) البرسام : علة تصيب الإنسان فيهذى - القاموس المحيط.

(٢) منهاج البلغاء ٢٤٣:

(٣) نفسه : ٢٦٨

(٤) العصر العباسى الأول : ١٩٤

فقد نظم شوقي قصيدة على نهج قصيدة الحصرى جاء فيها:

مضناك جفاه مرقده      وبكاه ورحم عوده  
حيران القلب معذبه      مقروح الجفن مسهده

ونكر أمثلة أخرى لشوقي ورد بعضها فى الأناشيد، وبعضها فى مسرحيته (مصرع كليوباترا) منبها إلى مافيه من زحاف حيث حذفت الألف مع تسكين العن من (فاعلن) أحيانا. أوبقاء حركتها أحيانا أخرى ثم قال: "لذلك نؤثر .. أن نقصر أحوال المتدارك على ذلك الوزن الشائع الذى رويت له أمثلة قليلة ولكنها صحيحة النسبة كقصيدة الحصرى، وأبيات شوقي". (١)

والذى نريد أن نقوله - بعد استعراض الوجهتين - هو أن المتدارك وزن شعري أثبت الاستعمال وجوده كائنا من كان مكتشفه سواء أكان ممتد الجذور إلى العصر الجاهلى أم وقع مكتشفه ألقانه على قنطرة شاعريته.

وإذا دعنا خواطرننا إلى تعرف مدى ماحقه كل من الأوزان الأربعة التى حاول المبدعون استحياءها من نجاح فى معترك النتاج الشعرى فلننظر فيما أفرزته الدراسة الإحصائية التى وضعها الباحثون بين أيدينا فسرى أن المضارع احتضنته ذراع العدم فور ميلاده، وأن المقتضب رغم مقاومة العدم لم يقتنض من الحياة إلا أنفاسا معدودة تمثلت فى أبيات أبى نواس المذكورة، ونسبة ضئيلة من شعر شوقي لم تجاوز واحدا فى المائة، بينما المجتث والمتدارك واصلتهما الحياة وعانقتهما عبر العصور، وإن كان المجتث أحظى من صاحبه. (٢)

#### ٤- التنوع فى القافية:

حين نبحث عن التنوع فى القافية نجد أمامنا ثلاث صور ماثلة فى:

- ١- المزدوج      ٢- الرباعى      ٣- المسقط ، وسنتناولها على هذه الشاكلة

(١) موسيقى الشعر : ١٠٣ - ١٠٥

(٢) ينظر : موسيقى الشعر : ١٩٢ - ٢٠٨ ، وموسيقى الشعر عند شعراء أبو اللو - د. سيد

البحراوى جدول رقم ٢ ص ٢٤٨ ط أولى - دار المعارف سنة ١٩٨٦

المزدوج:

وفى رصدنا لهذه الصورة رأينا أن جرثومتها شرعت فى التكون إبان عصر بنى أمية حين رجع الأفق صدى صوت الوليد وهو يعظ جمهوره بمزدوجته التى سجلتها المصادر المعنية بهذا الشأن. ولكن الذى هيا لها تمام كينونتها هو العصر العباسى بما ضم فى أعطافه من الشعراء الذين قدموا من نفثاتهم مايسر لها الصيرة إلى الانبثاق والنمو المطرد.

وإذا هفت نفوسنا إلى شىء من هذه النفثات فلننظر فيما أفرزته شاعرية بشر بن المعتمر مشيدة بعلى بن أبى طالب مفضلة إياه على الخوارج قائلة: (١)

ما كان فى أسلافهم أبو الحسن	ولا ابن عباس ولا أهل السنن
غر مصاييح الدجى مناجب	أولئك الأعلام لا الأعارب
ليس من الحنظل يشتر العسل	ولامن البحور يسطاد النورل
هيهات ما سافلة كعالية	ما معدن الحكمة أهل البادية

ولننظر إلى ما ينفحنا به أبو العتاهية فى مزدوجته ذات الأمثال التى يقول فيها: (٢)

حسبك مما تبتغى القوت	ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا	من اتقى الله رجا وخافا
ما انتفع المرء بمثل عقله	وخير زاد المرء حسن فعله
إن الفساد ضده الصلاح	ورب جد جره المزاح
من جعل النمام عينا هلكا	مبلغك الشر كباغيه لكا

ولقد كثرت نفثات الشعراء على هذه الوتيرة لتحكى أدب المسامرة الفارسية والهندي وحياء أنوشروان وأردشير وغيرهما بل ولتخوض لجة الفلسفة والفلك (٣) مسهمة فى تخلق الجرثومة وتكونها، وواضح من هذين النموذجين أن القافية تختلف من بيت إلى آخر، وأن شطرى البيت الواحد متحدان فى الروى وهذا هو سر تسمية هذه الصورة بالمزدوج.

(١) الحيوان - الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون: ٤٥٥/٦ ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م

(٢) معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسي - تحقيق محمد محيي الدين : ٢٨٣/٢

(٣) العربية - دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب - يوهان فك - ترجمة د. رمضان عبد

التواب ١٠٥ ط الخانجي سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

الرباعية:

وفى الحديث عنها نبين أنها : نفثة تتألف من أربعة شطور تتحد القافية فيما عدا الثالث منها.(١)

وفى ضوء هذا البيان ندرك أن مفهومها ينطبق على مثل قول بشار:

ربابة ربة البيت      تصب الخل فى الزيت  
لها عشر دجاجات      وديك حسن الصوت

ولكن الدكتور شوقى ضيف لها مفهوما يجعلها أوسع دائرة، فهى - عنده -  
"تتألف من أربعة شطور يتفق أولها وثانيها ورابعها أما الشطر الثالث فقد يتخذ نفس  
القافية وقد لا يتخذها"(٢) وهى وفق هذا التصور تشمل ماكان على نسق قول بشار، كما  
تشمل ماجرى على نسق ماأنتشد الزجاجى لبعض المحدثين إذ قال:

سقى طللا بحزوى      هزيم الودق أحوى  
عهدنا فيه أرى      زمانا ثم أقوى  
وأروى لاكنودود      ولا فيها حدود  
لها طرف صيود      ومبتسم برود  
لئن شط المزار      بها ونأت ديار  
فقلبنى مستطار      وليس له قرار

وعلى أية حال فقد كثرت الرباعية فى العصر العباسى كثرة واضحة لاسيما عند أبى نواس، ومعاصره أبى العتاهية، وانعكست صورتها عند الأول فى الغزل والخمریات وعند الثانى فى الغزل والزهد.(٣)

المسمط:

وإذا انتهي بنا الحديث إلى الصورة الثالثة(المسمط) فإنه يحسن بنا أن نقف على مفهومها، وقد يسر لنا هذه الغاية الحسن بن رشيق بقوله: "واشتقاقه من السمط وهو

(١) العربية - يوهان فك : ١٠٦

(٢) العصر العباسى الأول : ١٩٧

(٣) نفسه : ١٩٨

أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ثم تنظم كل سلك منها على حدة باللؤلؤة يسيرا ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبهها" (١) وكأنه بذلك يكشف عن العلاقة بين الوضع اللغوي والاصطلاح النقدي الذي أورده قبل هذا حيث قال: "وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرع يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة" (٢) وقد أغرانا حديث ابن رشيق عن الأصل الاشتقاقي للمسمط إلى مراجعة ماتوفر لدينا من معاجم اللغة فرأينا قربا بين ما ذكره الناقد، وما ذكرته تلك المعاجم، ولكننا وقفنا يسيطر علينا شيء من الدهش والاستغراب؛ ذلك أن تلك المعاجم قد ضمت في حديثها عن "السبط" و"المسمط" شاهدا له يرجع إلى العصر الجاهلي، وهذا يخالف ما استقر في وعينا من كلام الباحثين الذين ذهبوا إلى أن روض الشعر لم تحتضن تربته بذرة المسمط إلا في العصر العباسي، وأن بثارا هو الذي وضع أولى هاتيك البذور (٣)

وتابعنا ما تقول المعاجم فإذا بالجوهري يقول: "ولامرئ القيس قصيدتان سمطيتان إحداهما - وقد اقتصر عليها ولم يورد الثانية-:

ومستائم كشفت بالرمح ذيله      أقمت بعضب ذى سفاسق ميله

فجعت به في ملتقى الخيل خيله      تركت عتاق الطير تحجل حوله

كان على سرباله نضح جريال

وكذلك فعل (الفيروزا بادی) غير أنه لم يذكر أن له قصيدتين سمطيتين، ولم يقطع بالنسبة بيد أنه أورد المثال الذي أورده صاحب الصحاح، ومهد له بما يفيد الشك في النسبة فقال: "والمسمط من الشعر أبيات تجمعها قافية واحدة مخالفة لقوافي الأبيات كقول امرئ القيس أو غيره" (٤)

أما ابن منظور فقد جرى على نهج الجوهري فقال بعد بيان مفهوم المسمط: "وقال امرؤ القيس في قصيدتين سمطيتين على هذا المثال ... وصدر كل قصيدة مصراعان في بيت ثم سائرهما ذو سموط فقال في إحداهما: (ومستائم.. الخ) ثم قال

(١) العمدة : ١٨٠/١

(٢) نفسه : ١٧٨/١

(٣) ينظر : العصر العباسي الأول - : ١٩٧، العربية - : ١٠٥-١٠٦

(٤) ينظر : الصحاح والقاموس باب الطاء فصل السين.

:"وأورد ابن برى سمط امرىء القيس:

توهمت من هند معالم أطلال      عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى  
مربع من هند عفت ومصارف      يصيح بمعناها صدى وعوازف  
وهيجها هوج الرياح العواصف      وكل مسف ثم آخر رادف  
بأسحم من نوء السماكين هطال" (١)

وقد أثار استطلاع حديث المعاجم الشك فى نفسى؛ فقد ردد صاحب القاموس المسمط الأول بين امرىء القيس وغيره وإن كان لم يحدد هذا الغير، ونقل محقق الصحاح عن الصاغاني أن: "ليس هذا من شعر أحد ممن يسمى بامرئ القيس أصلاً" (٢) وضاعف هذا الشك قول ابن رشيق فى المسمط الثانى: "وقيل إنها منحولة" ثم عوده ليقول - فى سياق رأيه فيمن يقرض الشعر فى صورة المسمط: "مارأيت حاذقا صنع شيئا منها ... ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه وما أصحها له" (٣) وحفزنى هذا الشك إلى مراجعة ديوان امرئ القيس فرأيت شارحه يذكر المسمط الأول ويمهد له بقول: "ويروى له هذا المسمط" كما يذكر الثانى بعد أن مهد له بقوله: "ويروى له - أيضا - هذا المسمط" ولم يتعرض لصحة الرواية أو عدم صحتها (٤) فطامن موقفه من ثورة الشك عندى ثم زاد من تطامنهما أن رأيت فى دراسة مستفيضة لأحد الباحثين عن امرئ القيس المسمط الأول دون كلمة سابقة له أولا حقة تثير حول نسبته غبار الشك. (٥)

وأيا ما كان الأمر فإن كلا من المزدوج والمسمط - وإن امتدأت حياة جرثومتها إلى ما قبل العصر العباسى - فإنه قد رواهما بغيته، وأمدتهما شمسهما بالدفع وهيات لهما وللرباعى - حركة الحياة وأعدت ذلك كله لطور الانبثاق.

(١) ينظر لسان العرب باب السين والميم وما يثنتهما ط دار المعارف

(٢) الصحاح : ١١٣٤/٣ هامش رقم (٢)

(٣) العمدة - ابن رشيق : ١٨٢/١

(٤) شرح ديوان امرئ القيس تأليف: حسن السندوبى : ١٩٥-١٩٦ - ط المكتبة الثقافية ٧ بيروت سنة ١٩٨٢

(٥) ينظر: أمير الشعراء فى العصر القديم (امرؤ القيس) - محمد صالح سمك: ٣١٩ - دار نهضة مصر سنة ١٩٧٤



وإذ وصلنا إلى هذا الحد في حديثنا عن المسمط نذكر أن ابن رشيق يومئذ حديثه عنه إلى أنه ينقسم إلى قسمين رباعي وخماسي، وأن الرباعي منه قليل. نرى ذلك في قوله: "وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة كما قال أحدهم. (١)

خيال هاج لى شجنا      فبت مكابدا حزنا  
عميد القلب مرتها      بذكر اللهو والطرب"

ثم ذكر للخماسي نمونجا مسبوqa بأربعة أبيات وقد رواه الزجاجي منسوباً لخالد القنص، وفيه يقول عن دار محبوبته: (٢)

ومانطقت واستعجت حين كلمت      ومارجعت قولاً وما إن ترممت  
وكان شفائي عندها لو تكلمت      إلى ولو كانت أشارت وسلمت  
ولكنها ضنت على بتبيان

وعقب عليه قائلاً: "وقد جاء الشاعر بخمسة أقسمة مرة واحدة ولم يعادوها ولو عاودها لم يضره وكذلك لو نقص إلا أن الاعتدال أحسن، والقافية المكررة تسمى عمود القصيدة" (٣) ويبدو من حديث بعض المعاصرين عن المسمط أنه اعتمد علي ابن رشيق اعتماداً كبيراً في المفهوم والتقسيم، ولم يخرج عنه إلا في الأمثلة. (٤)

غاية الابتاق:

برزت الظواهر السابقة ممثلة حركة النمو لفروع أليكة التجديد - أو العدول بلغة العصر - في البنية الشكلية للقصيدة العربية ثم راعنا انفراج تلك الأليكة عن فرع تلفت نضرته الأنظار وتسهتوى الأطيوار وهو فن الموشح.

وإنما كان لافتاً مستهويماً لما يكمن في طبيعته من تعدد الوزن وتنوع القافية ولما يتسم به أكثر أوزانه من قصر وخفة، وهو بذلك يجمع كل خصائص الجودة في القصيدة العربية إلى جانب تعدد الوزن، وبذلك وصلت بنية القريض إلى غاية مانرى أن وراءها غاية.

(١) العمدة : ١٧٩/١ - ١٨٠

(٢) نفسه

(٣) نفسه

(٤) ينظر: العصر العباسي الاول - د. شوقي ضيف : ١٩٨ - ١٩٩

لقد انبثق هذا الفرع في المغرب العربي مستمداً عروقه وغذائه من المشرق فلما بلغ من النضج مبلغاً وردد الأفق صدى أطيّاره لم يلبث الشرق أن فتن به وتعشقه وسرعان ما أقبل على قنّيارته يداعب أوتارها فعزف عليها أعذب الألحان ثم جاوز حد العزف إلى إرساء أصوله وقواعده، وبذا عمق جذوره في المشرق فصار أكثر نضرة وأحلى جنى.

أما عن انبثاقه في المغرب واستمداد عروقه وغذائه من المشرق فيكشف عنه صلاح الدين الصفدي نقلاً عن علي بن سعد الخير محدثاً عن استلهم شعراء الأندلس صنيع مهيار الديلمي والحريري فيما أفرزاه من رباعيات أو مسمطات فيقول:

"وهي قصيدة قائمة على قواف رباعية أو غير رباعية فاستتبط منها أيضاً أهل الأندلس ضرباً على أوزان مؤتلفة، وألحان مختلفة، وسموها موشحات، وجعلوا ترصيع الكلام وتنسيق الأقسام توشيحاً، وكانوا أول من سن هذا الطريق ونهجه وأوضح من رسمه ومنهجه" (١).

على أن الأندلسيين لم ينطلقوا من الرباعيات أو غيرها للمشاركة دون أن يروضوا أعلامهم على صوغ أمثالها، ويشهد لذلك قصيدة ذي الوزارتين أبي الخصال (٢) التي يتشوق فيها إلى قرطبة وقد أفرغها في نسق الخمسات، وعدتها خمسة وأربعون خمسا منها (٣):

بدت لهم بالغور والشمّل جامع      بروق بأعلام العذب لوامع  
فباحث بأسرار الضمير المدامع      ورب غرام لم تتله المسامع  
أذاع بها من فيضها التصويب

ومؤدي ذلك أن ثمة صلة واضحة بين المسمط والموشح بحيث يتراءى الثاني طورا لصاحبه. ويؤكد هذه الحقيقة قول الدكتور شوقي ضيف: "ومن يقرن الموشحات إلى المسمطات العباسية لا يشك في أنها تطورت عنها. وتفرعت منها؛ إذ

(١) توشيع التوشيح - صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي.

(٢) في أوائل ربيع الثاني: ٤٦٥هـ وقتل الثاني عشر من ذي الحجة سنة ٥٤٠هـ ينظر: الإحاطة: ٤١٥/٢ - ٤١٦

(٣) الإحاطة في أخبار غرناطة - لسان الدين بن الخطيب - ت محمد عبد الله عنان: ١٦/٢ - ٣٩٧

تتألف المسمطات من أدوار تنتهي بشطر يتحد في رويه مع مقابله في جميع الأدوار علي حين يختلف الروي في شطور كل دور يسبقه ، وكان كل ما حدث من تطور في الموشحات أنها عددت الشطر الثاني تختم به ادوار المسمطات واتخذت من ذلك أقبالا متقابلة. (١)

ولاجرم - إذا كانت الوشيعة قائمة - أن نري ذا الوزارتين تعبت أصابعه بقيثارة القريض علي لحن الخمسات في عصر ازدهار الموشحات التي "أخذت شكلها النهائي عن عبادة بن ماء السماء المتوفي سنة ٤٢٢ الهجرة" (٢) فذلك يعنى أن الخمسات لاتزال حية في ضمائير الأندلسيين يعاودهم الحنين إليها وإن تجاوزوها وتذكروهم بها الموشحات تذكير الفرع بأصله.

أما تعشق المشاركة لفن التوشيح وعنايتهم به فقد كان ثمرة لهجرة الأندلسيين ومخالطتهم لهم، وكان هذا الفن - في منظور مبتدعيه - هو الصورة المثلثي التي تجلى بها رونق القريض، وكانت الموشحات - كما يقول ابن دحية: "هي زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته، وهي من الفنون التي أعرب بها أهل المغرب على أهل المشرق وظهروا فيها كالشمس المشرقة والضياء المشرق" (٣)

ولعل هذه الرؤية وما ينضج عنها من زهو إلى جانب مافى الموشحات من روعة الإيقاع ورقة النغم هي التي حفزت المشاركة وجعلتهم يخفون إلى الضرب على قيثارتها فأتوا من ذلك بما يأسر القلب ويخلب اللب.

وقد عرفت مصر هذا الفن بعد أن شارف النضج، وكان ذلك - كما يقول الدكتور إحسان - "في دور مبكر نقله إليها المهاجرون الأندلسيون وأقدم نماذجه التي وصلتنا ربما يرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس، ولكنه عند أواخر هذا القرن كان قد شاع - فيما أقدر - شيوعا كبيرا" (٤) ومثل هذا الشيوع الكبير لا يكون لاجد مخالطة المشاركة لمهاجري الأندلس، وإنما يكون لتجاوب الطبيعة الشاعرة ولطيف نغمه

(١) فصول في الشعر ونقده : ١٦٥

(٢) نفسه : ٤٣

(٣) المطرب - ٢٠٤ - نقلعن تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٥٨٠ - ط الأولى سنة ١٣٩٤ - ١٩٤٧

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٥٨٠

وسحر إيقاعه بما لها من رقة الحس ورهف الشعور. على أن من شعراء مصر - في إطار أفق الشرق - من لم يسحره العزف على قيثارة الموشحات عما يترأى في بنيتها من سمات. بل تنبه إليها فاستقي منها أصولها وقواعدها التي لم تلمحها عين ولم يتنبه لها فكر. وهو ابن سناء الملك الذي حذق هذا الفن فضرب على أوتاره بجرأة تمثلت في جهتين: التجديد في خرجته، واستنباط قواعده وعن الثانية يحدثنا الدكتور إحسان فيقول: "أما الوجهة الثانية - وهنا تتميز روح الناقد - فهي إقدامه على استخراج قواعد للموشح وذلك أمر لم يقدم عليه الأندلسيون أنفسهم ولست أشير هنا وحسب إلي القواعد التي رسمها لشكل الموشح وتألفه من أقفال وأغصان وعدد أجزاء كل بيت إلي غير ذلك من شئون يدركها من يقارن نماذج مختلفة من الموشحات فتلك دراسة علمية تجيء صائبة أو مخطئة بمقدار ما لدى الدارس من شواهد، ولكني أشير أيضا إلى التفننات المختلفة في طبيعة الموشح وما حديثه عن الخرجة إلا من هذا القبيل" (١)

وليس استنباط القواعد بالأمر الهين، وإلا لو كانت كذلك لوصل إليها المعجبون بفنهم الذي يروونه زبدة الشعر وخلاصة جوهره. ونري أن السبق إليها، والتفننات في طبيعة الموشح يدلان. بما لا يبق مع الشك أثر علي أن المشاركة فتنوا بهذا الفن وتعشقوه فصار أورف ظلا، وأبسق فرعا وأحلى جنى.

### سر هذه الغاية :

ولعلنا نكون على ذكر مما ألمعنا إليه - فيما سلف - من احتياز الموشح لسمات التجديد في البنية الشكلية التي ظفر بها القريض العربي في رحلة تطوره من خفة الوزن وقصره وتعدد وتنوع القافية، وجماع هذه السمات هو مكن السر في هذه الغاية التي نحسب أن ليس وراءها غاية. وهنا يجدر بنا أن نسوق أمثلة تكشف عن هذه السمات.

- ولعلنا نلاحظ خفة الوزن في موشحة ابن الفضل التي يقول فيها (٢)

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ٥٨٥

(٢) المغرب في حلى المغرب - ابن سعيد المغربي - ت د. شوقي ضيف دار المعارف : ٢٨٨/٢ -

ألاهل إلى ما تقضى سبيل فيشفى الغليل وتوسى الكلوم

رعى الله أهل الهوى واللوى

ولاراع بالبين أهل الهوى

فوالله ماالموت إلا النوى

عرفت النوى بتوالى الجوى

ومما تخلل جسمى النحيل لقد كدت أنكر حشر الجسوم

فواحسرتا لزمان مضى

عشية بان الهوى وانقضى

وأفردت بالرغم لبالرضا

وبت على جمرات الغضا

أعانق بالفكر تلك الطول وألثم بالوهم تلك الرسوم

والموشحة- بلا ريب- رقيقة عذبة الإيقاع خفيفة الوزن ناغمة طروب يوشك قارئها أن يتمايل مع ترديد شطورها فى مثل خدر النمل.

- ولعلنا كذلك نلاحظ قصر الوزن وخفّة فى قول عبد الملك بن زهر (١):

لأتبعن الهوى إلى أقاصيه

حتى يقول فريقق رقت حواشيه

ماعيل مصطبرى لولاك يا حيى

أموت بالنظر وتارة أحيا

ماشتت من خبر يا بدع فى الأشياء

حيث يقاسى النوى فيما يقاسيه

يفيض وادى العقيق على مآقيه

من لى بوجه جمع محاسن الصور

يغنى إذا ما طلع عن مطلع القمر

ومبسم ام يدع صبرا لمصطبر

فإن فى تلك الموشحة من خفة الوزن وقصره ما يدركه من ملك ذروا من ذوق

الشعر أو الانفعال بما ينبعث منه من إيقاع سيما وقد ضاعفت منه المزاجية بين الأقفال والأبيات. (١) فمن ملك مثل هذا الذوق سينفعل بلا ريب بنغمها المطرب ويجدله أثر السحر في نفسه.

وعن قصر الوزن وخفته وما يشيعه في الموشحة من نغم موسيقى أسر وما يمثلها من مفارقة بينها وبين القصيدة الموروثة يقول الدكتور شوقي ضيف: "فالشئ الذي يفرق بينهما حقا هو الصياغة والإيقاع ولا نقصد المزاجية في الموشحة بين الأقفال والغصون فحسب بل نقصد ما خلفته الموسيقى ونغماتها في الموشحة من آثار تلمس لمسا. وإذا أخذنا نحلل عناصر هذا الجمال وجدنا أول عنصر فيه قصر الشطور. فالشطور لا تطول علي نحو ما تطول في القصيدة التقليدية بل تقصر حتى لتصبح أحيانا كلمة واحدة أو كلمتين تحملاننا علي أجنحتهما إلى حيث لم نكن نقدر أن نبلغ من الجو الموسيقى الزاخر بالألحان والانغام" (٢)

على أن قصر الشطور لم يجر على وتيرة واحدة. فهي تبدو متساوية في الأقفال والأبيات في بعض الصور، ومختلفة فيهما في بعضها، ومتساوية الأبيات مختلفة الأقفال في بعض ثالث ولهذا البعض صورتان: يطول في إحدهما الشطر الأول ويقصر الثاني والثانية على العكس منها.

ومن النمط الأول قول أبي جعفر الأعمى التيطلي: (٣)

(١) القفل: هو أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل منها متفقا مع بقيتها في الوزن والتقفية كما نراه فيما رويه الميم في النموذج الأول وفيما رويه الهاء في النموذج الثاني. والبيت عبارة عن أجزاء - مفردة أو مركبة - يلزم موافقته لبقية أبيات الموشحة في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها بل يحسن في كل بيت مخالفته لقوافي البيت الآخر، ومثاله ماتراه فيما رويه الألف المقصورة المسبوقة بالواو في البيت الأول، والبقية بالضاد في البيت الثاني من النموذج الأول. ومثاله أيضا ماتراه فيما رويه الألف المقصورة المسبوقة بالياء في البيت الأول، وفيما رويه الراء في البيت الثاني من النموذج الثاني. ومن تعريف البيت والتمثيل له يتبين مخالفته للبيت في القصيدة الموروثة.

(٢) فصول في الشعر ونقده: ١٦٧

(٣) المغرب في حلي المغرب : ٤٥٣/٢ - ٤٥٤

ضاحك عن جمان      سافر عن بدر  
 ضاق عنه الزمان      وحواه صدرى  
 آه ممّا أجد      شفى ما أجد  
 قام بى وقعد      باطش متند  
 كلما قلت قد      قال لى أين قد؟  
 وانثى غصن بان      ذا فنن نضر  
 لا عبتة يـدـان      للصبا و القطر

ومن النمط الثانى قول ابن نزار: (١)

اشرب على نغمة المثانى      ثان  
 ولا تكن فى هوى الغوانى      وان  
 وقل لمن لام فى معان      عان  
 ماذا من الحسن فى برود      رود  
 يهيج وجدى إذا الأنام      ناموا  
 قوم إذا عسعس الظلام      لاموا  
 وما به هام مستهام      هاموا  
 فقل لعين بلا هجود      جودى

\*\*\*\*\*

ويمثل الصورة الأولى من النمط الثالث موشحة ابن هرودس التى يقول فيها (٢):

ياليلة الوصل والسعود      بالله عودى  
 كم بت فى ليلة التمنى  
 لا أعرف الهجر والتجنى  
 ألثم ثغرمنى وأجنى  
 من فوق رمانتى نهود      ورد الخدود

(١) المغرب فى حلى المغرب : ١٤٧/٢ - وتنسب هذه الموشحة لابن حزمون

(٢) نفسه : ٢١٥ / ٢

ويمثل الصورة الثانية منه موشحة أبى بكر بن مالك السرقطى التى يقول مطلعها(١):

ماذا حملوا	فؤاد الشجى يوم ودعوا
مالى بالنوى	يد تسبّطاع
ونار الجوى	يذكىها الوداع
وسر الهوى	بدموعى ذاع
بالحب تهمل	عيون وتلتاع أضلع

فمن يمر بنظره مروراً عاجلاً يتكشف له ما تراءى لنا من التساوى أو الاختلاف فى الشطور مع وجود القصر فى الأنماط الثلاثة.

وهذا القصر - مصحوباً بعذوبة الألفاظ - يمثل محور الارتكاز فى السمات الفارقة بين الموشحة والقصيدة الموروثة فى منظور الدكتور شوقى ضيف. وهذا ما يطالعنا به قوله محدثاً عن صلة نظام الموشحة بالغناء، فهو: "نظام لم ينفصل عن الغناء بل لقد تخلق بين ألحانه وأنغامه، وهذا هو السر فى أن ما سقط فيه من اطراد الإيقاع المألوف فى القصيدة تلافاه على الرغم من تنوع الأوزان فيه والقوافى؛ إذ أحكمت إيقاعاته ونغماته إحكاماً جعلها تفوق - فى نماذجها الجيدة - نغمات القصيدة وإيقاعاتها المرددة. وكل من يقرأ هذه النماذج يستطيع أن يلاحظ روعتها الموسيقية فى جانبين هما: مادة الألفاظ، وتركيبها الموسيقى. أما مادة الألفاظ فإنها اختيرت من اللينابيع العذبة الحلوة للغتنا... وأما من حيث التركيب الموسيقى فإنها كثيراً ما تتألف من شطور قصيرة تجعلها تتدفق بأرق النغمات وأصفاها. وحققا تنوع القوافى ولكن هذا القصر... يجعل الموشحة كأنها بحر من الإيقاعات والأنغام تغرق الأذن فى خضمه". (٢)

ففى هذا القول إلماع إلى تقاصر دور التنوع فى الوزن والقافية عن قصر الشطور وما يثمره من الوحدة العضوية.

ويبدو أن هذا التقاصر شغله عن الإلمام بهما كما شغله عن رصد المفارقة بين ما

(١) المغرب فى حلى المغرب : ٤٦/٢

(٢) فصول فى الشعر ونقده : ٤٤-٤٥



تتساوى شطوره فى الأفعال والأبيات، وما تختلف فيه تلك الشطور ومن ثم رأيناها يسترسل فى الحديث عما يثمره القصر من تلك الوحدة فيسوق مقطعاً من موشحة ابن نزار - وفيها يقصر الشطر الثانى عن سابقه ويتولد عنه - ويرى فيه وحدة عضوية نامية ولحنا موسيقياً أسراً والمقطع المذكور يتمثل فى الدوربين الأول والثالث (١) - وقد ذكرنا الأول والثانى من قبل - وفى الثالث يقول ابن نزار:

أفنيّت فى الرونق الصقيل      قيلى  
ياربة المنظر الجميل      مىلى  
فإنما أنت والرسول      سولى  
رأيت فى وجهك السعيد      عىدى

وقد عقب على هذا المقطع قائلاً: "وتمضى الموشحة فى هذه الصورة التى قصر فيها ابن نزار الشطر الثانى حتى أصبح كلمة واحدة، وليس هذا فحسب فإنه ولده من نهاية الشطر السابق له تولداً يدخل فى تكوينه وتركيبه وتشكيله؛ إذ يتخلق منه خلقاً سوياً وكأننا بإزاء بنية عضوية نامية يتركب ويتألف بعضها من بعض دون أى عوج أو انحراف بل فى تناسب وتناسق عجيب، وبجانب هذا التناسق الظاهرى تناسق خفى مصدره الدقة فى انتخاب الألفاظ بحيث تحمل كل ما يمكن من الأسرار اللحنية والدقائق الصوتية وهى دقائق وأسرار ترد إلى ما فى الألفاظ من نعومة وعذوبة ونقاء وصفاء". (٢)

وظاهر من هذا التعقيب أن الدكتور شوقى يرى أن الأسرار اللحنية نابعة من المفارقة بين الشطرين فى الطول وتولد الثانى عن الأول وما نشأ عن ذلك من بنية عضوية نامية فى تناسب وتناسق مضافاً إليه التناسب الخفى النابع من دقة انتخاب الألفاظ. ولا يخالجنّا شك فى انتخاب الألفاظ وما له من أثر فى اللحن لكن الذى نتساءل عن أثره هو المفارقة بين الشطرين فى الطول سواء أكانت على نسق موشحة ابن نزار هذه أو على نسق غيره مما أوردناه: ألا تغض منه تلك المفارقة؟

(١) تراجع الموشحة فى المغرب لابن سعيد : ٤٧/٢ أو تنسب لابن حزمون

(٢) فصول فى الشعر ونقده : ١٧٠

لقد دفعنا إلى هذا التساؤل مارأينا من تقريره لأثر تساوي الشطور القصيرة في موشحة عبادة الفزاز التي يقول مطلعها:

بأبى ظبي حمى      تكنفه أسد غيل  
مذهبي رشف لمى      قرقفة سلسبيل  
يستبى قلبي بما      يعطفه إذ يميل

إذ أورد هذا المطلع ثم أتبعه بقوله: "وواضح ما في القطعة من حسن تخير اللفظ، وكمال تجزئة الوزن، وخفته، والملاءمة الصوتية بين كل شطر قصير وقرينه مما يجعلها تلذ الأذان حين تصغى إليها بل تلذ القلوب والأفئدة". (١)

ونحسب أن مقال الدكتور شوقي ضيف في التساوى أو الاختلاف لا يعدو أن يكون تذوقا لحظيا يتأثر بالحال التي يتحدث فيها عما بين يديه. وهو هنا - فيما أفرزه تذوقه من تقدير - علي صواب. غير أن صوابه ليس مرجعه التساوى بين الشطور أو اختلاف لاحقها عن سابقها بل المرجع هو إحكام بنية الموشحة إحكاما لاتجد الأذن معه نشازا في النغم.

ويؤيد وجهتنا هذه مقالته هو نفسه في موشحة ابن هرودس التي أوردنا مطلعها في النمط الثالث: "وليس من شك في أن ابن هرودس تكلف كثيرا من الجهد والعناء والمشقة حتى استطاع أن يحمل موشحته هذا الجمال الموسيقي الصافي الذي يستهوى النفوس والقلوب، وهو جمال يرد إلى تقصير الشطور وإلى تداخل بعضها في بعض كأنما يحتضن كل شطر تاليه في حنان إلى صدره" (٢) فإن القصر هنا ليس على حد التساوي كما هو النمط الأول، ولاتولد فيه الشطر الثاني عن الأول كما في النمط الثاني والتداخل الذي تراءى له هنا أمر يصدق على أغلب صور الموشحات طالت شطورها أو قصرت، تساوت أو اختلفت. والغاية التي نتوجه إليها هي أن القصر ليس أبرز ملامح المفارقة بين موروث القربض وبين مستحدث الموشح وإنما هو واحد من ملامح متعددة.

(١) فصول في الشعر ونقده : ٥٥؛

(٢) نفسه : ١٦٨

- وفي رحلتنا مع الموشحة لن تطول وقفنا عند التنوع في القافية؛ فالتنوع فيها لا يحتاج إلى بيان بحيث يتسنى لنا أن نقول بصده: أفصح الصبح لذى عينين؛ فالنظرة العجلى في أية صورة منها تكشف عن التنوع في أبياتها وإن كانت أقفالها موحدة الروى وكأنما هو سلك يمنع أبياتها أن تتبدد أو إطار يتيح لها مزاجامن التوحد والتعدد. وقد أدرك سلفنا من النقاد أثر هذا الإطار والمزاج الذى ينشأ عنه فلما لم يجدوه محيطا ببعض صورها حين تبدأ الموشحة بغير قفل - أسموا هذا البعض (أقرع) بينما أسموا الآخر تاما. (١)

- أما تنوع الوزن فهو مخاضة عميقة يتطلب اجتيازها كثيرا من العناء والجهد لما يقتضيه من دراسة قائمة على الاستقراء والتقصي يتبين منها ماجمع بين وزنين فأكثر كما يتبين ماجرى على الأوزان الموروثة وماخرج عنها والتوجه إلى مثل هذه الدراسة يخرج بنا عن القصد غير أننا سنعرض بعض الروى وننعم النظر فيها لعلها تصل بنا إلى الغاية أو تدنينا منها.

على أنه ينبغي أن يعلم أن أغلب مشقة الاستقراء كائن فيما يرى خروجه على موروث الأوزان ، وهو الذى سنعرض لروى الباحثين فيه، وأن مايجمع أكثر من وزن ليس بهذه الدرجة وسنقتصر فى تناوله على ذكر مثال يرمز إلى هذا المنحى، والثانى - وهو مايجمع أكثر من وزن - يترأى لنا فى قول ابن عربى:

كل شيء بقضاء وقدر      هكذا المعلوم  
والذى يقضى به حكم النظر      سره المكتوم

\* \* \* \*

الصبر أولى من اجل الظفر      وأنه موهوم  
فاشرب رحيقا عند وقت السحر      مزاجه تسنيم

\* \* \* \*

فهذان قفلان أولهما من (مطور) الرمل وزنه:

فاعلاتن - فعلن      فاعلاتن - فاع

وثانيهما من (مطور) السريع وزنه:

مستفعلن - مستفعلن مستفعلن - فعولن

ولكل منهما بيت يجرى على وزنه. (١)

والأول - وهو ما يرى خروجه على موروث الأوزان - فنرى فيه وجهتين:

- تذهب أولاهما إلى أن ليس ثمة خروج على موروث الأوزان وما أوهم أنه خارج عنها فهو جار في واقع أمره على ما أهمل منها. وتطالعنا هذه الوجهة في تناول الدكتور شوقي ضيف لمقولة ابن بسام التي يقرر فيها: "أن الموشحات بدأت في عهد الأمير عبد الله محمد المرواني على الأعاريض المهملة وأن الأندلسيين كانوا يبنونها على اللفظ العامي والعجمي ويجعلونه خاتمة" (٢) إذ تبدوله هذه المقولة في حاجة إلى تمحيص ففيما يتصل بالمركز العامي أو الأعجمي يرد ما توهمه عبارة ابن بسام من تأثر الموشحة بالأشعار الشعبية الأندلسية (يعنى الأسبانية الأصل) ويثبت أنها تطورت عن المسمطات العباسية ويعزو ظهور اللفظ العامي أو الأعجمي إلى رغبة الوشاحين في تهجين طائفة من موشحاتهم تهجينا محليا وهذه الطائفة - عند المقارنه بغيرها - تبدو ضئيلة.

وفيما يتصل بصوغها على الأعاريض المهملة يقول: "أما ذكره ابن بسام من أن الموشحة تجرى على الأعاريض المهملة فإن ذلك يصدق على طائفة منها ووراءها طائفة تفوقها كثرة تجرى على أوزان الخليل". (٣)

ويوغل الدكتور شوقي في هذه المسألة لينفى أن هذه الأعاريض انفرد باستحداثها الأندلسيون ويثبت أن الخليل تنبه إليها ومهد للشعراء النسيج على منوالها فيذكر: "أنه هو الذي فتح للشعراء الأبواب على البحور والأوزان المهملة وكأنه هو الذي ألهم بعض الوشاحين الأندلسيين أن يضيفوا أوتارا جديدة لقتيارة الشعر الموروثة". (٤)

(١) عروض الشعر العربي - د. أمين عبد الله سالم: ٢٥٤-٢٥٥ ط اولى سنة ١٩٨٥

(٢) فصول في الشعر ونقده: ٤٣

(٣) فصول في الشعر ونقده: ٤٤

(٤) نفسه. وقد ذكر أن فكرة التباديل والتوافيق في العلوم الرياضية ألهمت الخليل أن يضع كل تفعيلة أو تفعيلتين في دائرة .. واتخذ لذلك خمس دوائر خرج له منها الأوزان الخمسة عشر التي استعملها العرب وأوزان أخرى مهملة لم يستعملوها وبذلك فتح الباب أمام العباسيين ومن تلاهم ليستخدموا أوزانا جديدة وينظر: فصول في الشعر ونقده: ٤١، ٤٢

مؤدى هذا أنه إذا كان بعض الوشحات قد وقع على أوتار جديدة فإن هاتيك الأوتار مسئلة من دوائر الخليل.

وتطالعنا الوجهة الثانية فى دراسة للدكتور أمين سالم رصد فيها أوزان الموشحات وبلورها فى نوعين: أحدهما جار على أوزان العرب، وثانيهما خارج عنها وفى ثانيا هذا الرصد قرر أن ثانيهما أكثر من أولهما وجودا وهى رؤية تسير فى خط معاكس لرؤية الدكتور شوقى ضيف.

والشاعر المفلق يستند فى رؤيته إلى مقولة لابن سناء الملك تقرر أن ماجرى على أوزانهم من النسيج المرذول، وهو بالمخمسات أشبه ولايفعله إلا الضعاف من الشعراء، ويشد أزرها بمقولة لجربتباوم تقضى بأن التنويع فى الوزن يفوق الحصر (١) وفى هذا القضاء إشارة لالبس معها إلى أن الموشحة توقع على أوتار خارجة عما تعارف عليه أنغام الشعر العربى.

ويمتد حديث الدكتور أمين سالم فيورد أمثلة لما جرى على أوزانهم ويذكر نماذج لأوزان المتقارب، والرملى، والمديد، والمجتث والخفيف، ومخلع البسيط ويعقب ذلك بقوله: "وورود الموشح على الأوزان المعروفة قليل" (٢). وهو إلى هذا المدى من حديثه مطرد الخطو فى الاتجاه الذى آثره.

غير أننا- فى متابعتنا لحديثه- ألفيناه يعطف عن وجهته السالفة تطبيقا وتنظيرا، ويأتى تنظيره عقب تطبيقه كأنه نتيجة له، ولن نورد من تطبيقه ماجرت فيه الموشحة على موروث أوزانهم؛ فقد أوردنا منه سلفا نموذجا لما اشترك فيه وزنان ولكننا نسوق هنا نموذجا لما اعتبره خارجا عن هذه الأوزان ونصب أعيننا أنه مهد له بقوله: "إنه الغالب الشائع" مستهديا با بن سناء الملك الذى حاول أن يضع له عروضاً فعز عليه ذلك لخروجه عن الحصر (٣).

والنموذج الذى اخترناه هو قول ابن رافع:

(١) عروض الشعر العربى : ٢٥٠ - ٢٥١

(٢) نفسه : ٢٥٤

(٣) نفسه : ٢٥٥ وينظر هامش رقم ٣

فآه يا حمامات الأيك      أى غضب  
قد عود التثنى عطفك      بين القضب

لأشتكـيك إلا إليك      فما ذبنى  
إلا انسكاب دمعى عليك      حبى حسبى

فهذه ثلاثة أفعال من موشحة ابن رافع وأوزانها كما يلى:

مستفعّلن/فعولن/مفعول      فعلن/فعلن  
مستفعّلن/فعولن/فعول      فاعلن/فعلن

متفعّلن/فعولن/مفعول      فاعلاتن  
مستفعّلن/فعولن/مفعول      فعلن/فعلن

مستفعّلن/فعولن/فعول      مفاعيلن  
مستفعّلن/فعولن/فعول      فعلن/فعلن

وقد علق على هذا النموذج قائلا: "ومثل هذه الصورة لا ينتظمها بحر معروف إلا إذا اعتبرناها تحويرات بحر الرجز غير أنه لا يطرّد معها هذا الحكم". (١)  
وقد ضم التطبيق نماذج يمكن أن تكون تحويرات لبحر المنسرح، والمجتث ومجزوء الرمل، والرجز. (٢)

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا هو: وإذا أمكن اعتبارها تحويرات لهذه البحور فلم كان القول بخروجها عن الأوزان المعروفة مادامت الزحافات والعلل تحويرات لهذه الأوزان؟.

وينتهى الدكتور أمين من التطبيق ليضع التنظير الذى ذكرنا وهو يقول: "وما قد يسمح به بعد. أن فن التوشيح فى خروجه على العروض التقليدى كان مرتبطا به

بسبب فأفاد الوشاحون من نظرية الأصول فى دوائر الخليل ومن الزحافات والعلل، والشطرنج، والنهك، والأبحر المعتمدة والمهملة فولدوا منها أوزانا وألونا جديدة فتكونت هذه الثروة العروضية الضخمة التى أمكنها مواكبة العصر ومقتضياته الغنائية والموسيقية، وليس أدل على الصلة الوثيقة بين عروض التوشيح والعروض العربى من أن الموشحات الأندلسية المختومة بخرجات أعجمية أو عامية لم تنظم على أوزان الشعر الأسبانى، وإنما نظمت على أوزان عربية أو على أوزان مولدة من العروض العربى شأن الموشحات المختومة بخرجات عربية<sup>(١)</sup>

ولا يسعنى بعد الوقوف على هذا التنظير إلا أن أتساءل : أليس هذا انعطافا عن الاتجاه الذى يصرح به صدر حديثه ؟ وإذا كانت الصلة بين عروض الموشحات والعروض العربى وثيقة طبقا للدليل المذكور فلم الوصف بالخروج عن الأوزان ؟ ألم يكن الأوفق أن يقال : إن عروض الموشحات نوعان : جار على أصل الأوزان المعروفة، ومستنبط منها ؟ وبذلك تتوحد الرؤى ولا تتعدد، وتتلاقى ولا تتعارض ؟

### العدول الشارد :

تحدثنا فيما سلف عن غاية الانبثاق، ونعنى به الموشحة بسماتها التى عرفناها وإنما اعتبرناها كذلك لكمال موسيقاها وهى بهذه السمات تمثل - فى منظورها - عدولا قاصدا فى البنية الشكلية للقصيدة.

وفى هذه الرؤية إيماء إلى أن العدول عنها أو عن النسق الذى انبثقت عنه إلى الأنساق الأخرى مما سمي بالشعر الحر (شعر التفعيلة) أو الشعر المنشور<sup>(٢)</sup> ليس إلا عدولا شاردا وإنما وسم بالشروء لأنه لا يعتمد على رؤية سديدة تستمد منطلقاتها من نفس صافية بل يعتمد على طبع ملثات رنق جوهره عجز عن التحليق إلى أفق

(١) عروض الشعر العربى : ٢٦١ - ٢٦٢

(٢) يعرفون الشعر الحر بأنه : شعر يحافظ على شكل من أشكال الوزن المكرر معتمدا على نوع من الإيقاع النغمى الداخلى وعلى التنوع فى هذا الإيقاع على حسب الجملة الشعرية . ينظر لغة الشعر العربى الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية د. السعيد الورقى : ٢٢١ ط ثانية دار المعارف سنة ١٩٨٣

ذلك الكمال، أو تقليد غير بصير لنمط من الإبداع فى الشعر الغربى، أو تعلل ببيان المقدره على إظهار التجربة على هذا النسق أوداك مثل قدرتهم على إظهارها على النسق الموروث.

أما العاجزون فلا شأن لنا معهم وإن كانوا كثرة تتوارى وراء التفلت مما أسموه بالجمود أو بالقيود، وأما التقليد فلا بد أن يكون غير بصير؛ لأنه لا يكون إلا من نفس مدخولة أو غير واعية تنبهر بالأجنبى وإن لم يكن ممتازا. ولانستطيع فى هذا السياق - أن نذهب إلى أن مجرد الاطلاع على أدب الغرب هو الذى حفز إلى هذا العدول؛ فهناك من عمالقة هذا الأدب من لم ينحدر إلى تلك الهوة التى سقط فيها من وضعتهم تصارييف الزمن المكذوب فى ساحة الإبداع الشعرى.

تتأكد لدينا هذه الحقيقة من الحوار الذى دار بين "وردزورث" و "كولودج" - وهما من أبرز الشعراء النقاد فى الآداب الغربية وزعيما المذهب الرومانسى فى الشعر الانجليزى<sup>(١)</sup> - حول تأثير الوزن واللغة فى التجربة الشعرية، فهما لا يغفلان شأن الوزن والقافية ولا يريان فيهما ما يدعو إلى اطراحهما أو التخفف من قيدهما بل يختلفان فى المدى الذى يصل إليه تأثيرهما مقارنة بتأثير اللغة. فعلى حين يرى "وردزورث" أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر، وأن الفارق بين الفنين يكمن فى الوزن والقافية يرى "كولودج" أن دورهما ثانوى وأن الفارق فى اللغة.

ولكى يؤكد "كولودج" رؤيته ذهب إلى أن الوزن فى الإبداع الشعرى ثمرة تفاعل بين التأثير الوجدانى والضبط الإرادى، وهذا التفاعل يستلزم استخداما للغة بديعة الصور محركة للذهن أكثر مما تستلزمه حالة أخرى لم يجتمع فيها هذان العنصران. فتأثير الوزن يمثل فى أنه: "يميل إلى الحيوية والحساسية فى الانتباه والمشاعر العامة وهو إنما يحدث هذا الأثر بما يهيج - ثم يشبع - من انفعال الاستغراب، وبما يتابع من هذه الإثارة من ناحية والإشباع من ناحية أخرى فى نوبات صغيرة لا يكاد الشعور يقطن لها فى لحظة من اللحظات، ولكن تأثيرها المجتمع يصبح كبيرا ومثلها مثل جرعات

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - د. محمد خلف الله : ٤٩ - ط لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة : ١٣٦٦ هـ - ١٩٤٧ م



من الشراب خلال محادثة جادة - تؤثر تأثيرا كبيرا وإن كانت غير ملاحظة - ومتى عملت هذه عملها كان لابد من تقديم الطعام الصالح والمادة المناسبة للانتباه والأحاسيس المثارة وإلا تمخضت الحالة عن برم وامتعاض". (١)

وحين يصر "وردزورث" في كتاباته على أن قيمة الوزن قائمة على المقدرة التي يؤثر بها خلال اتحاده مع عناصر الشعر المختلفة لايسأل "كولردج" عن العناصر التي يقل بها تأثيره بل يمضى ليضرب له مثلا يترجم قيمته - كما يراها - فيقول: "إنما مثل الوزن في الأغراض الشعرية مثل الخميرة ... ليس لها من نفسها كبير قيمة، ولاطعمها كبير لذة ولكنها تهب حيوية وروحا للمسائل التي تمزج معه مزجا مناسباً". (٢)

- وبالنظرة العجلى في رؤية كل من الشاعرين الناقلين الكبيرين نرى أن كلامهما لاينكر اثر الوزن في التجربة الأبية - التي يسميها كولردج بالأغراض الشعرية - ولكن المفارقة بينهما ماثلة في الدور الذي لكل من الوزن، واللغة: فالوزن عند "وردزورث" يلعب الدور الأكبر حتى إن لغة الشعر في منظوره - لاختلف عن لغة النثر؛ فقد نرى في النثر عبارة شعرية تصلح في النظم، كما نرى في النظم عبارة إذا وضعت في النثر لا تبدو نشازاً (٣) ومن ثم فهو: "يتحاشى القاموس الشعري؛ لأنه - وفق منظوره - لاضابط له.. أما الوزن والقافية فانهما يجيئان طبيعة واختياراً ولهما مناهج مقررّة موحدة لامجال فيهما للخروج على المرسوم". (٤)

واللغة عند "كولردج" هي التي تلعب الدور الأكبر، وإلا فلن يكون للشعر قابلية ومن ثم فإن النفس تلفظه، والطبع يأباه؛ فالوضع الصحيح هو "أن الشاعر إنما يلجأ إلى النظم لأنه سيعتعمل لغة تختلف من لغة النثر، وإذا لم تكن القصيدة على هذه الصورة جاء نظمها ضعيفاً مهما كانت طرافة الفكرة التي يستمدّها العقل الفلسفي من حوادثها أو معانيها. إن من يقلب الموضوع على وجوهه يجد الوزن هو الصورة

(١) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : ٦٨

(٢) نفسه : ٦٩

(٣) نفسه : ٦٧

(٤) نفسه : ٧٠

الطبيعية للشعر، ويجد الشعر من غير وزن أبتر ناقصاً". (١)

وأياماً كان الأمر فإن أياً من الشعارين الناقدين زعيمى المذهب الرومانسى لم يتمرد على الوزن، ولاعلى القافية. فأين هذا من قول السيدة نازك الملائكة - إحدى رواد الشعر الحر فى موسيقى الشعر العربى : "لم تصدأ لطول ملامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهاً وتعلقها أقلامنا حتى مجتها؟ من قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولالون. لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك مازال شعرنا صورة لفقاً نبك، وبانت سعاد. والأوزان هى هى، والقوافى هى هى. وتكاد المعانى تكون هى هى". (٢)

ونازك الملائكة - حين تقول هذا القول - إنما تعزف على الوتر المهترىء الذى عزف عليه من قبل ميخائيل نغمية المفتون بـ "والتر ويتمان" الذى نسج على منواله من أسماهم نعيمة "شعرا عناً" خلال الدعوة إلى الاقتداء به إذ يقول : "سواء وافقنا والت ويتمان وأتباعه أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان". (٣)

لقد بات الخروج على الوزن العربى والقافية العربية أمراً محتوماً لاجبال فيه للمناقشة - أو المداخلة كما يتفهبون - سواء جارينا ويتمان أم لم نجاره.

وهنا يحلو لنا أن نتساءل: متى تحقق المجازاة لويتمان ومتى لاثقق؟ أئذا أخلينا شعرنا من قيود الحديد المائلة فى القافية - فى زعمه - أم إذا أخليناه من الوزن والقافية معاً؟؟

فى سياق حديثه عن الشعر الحر يقول أمين الريحانى - وهو الجد الأعلى له فى عالمنا العربى (٤) - : "ويدعى هذا النوع من الشعر الجديد vers Libres بالفرنسية ويدعى Free verse بالانجليزية. أى الشعر الحر أو بالحرى : المطلق وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى عند الإفرنج. وبالأخص عند الأمريكين

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ٦٩

(٢) شظايا ورماد - المقدمة : ٧ طدار العودة بيروت سنة ١٩٧١

(٣) الغربال - ميخائيل نعيمة : ٧٠ طدار المعارف ١٩٢٣

(٤) هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ : ٩٩، ١٠٤

والإنجليز. إن ملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزى من قيود القافية ووالت ويتمان أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية، والأبهر الغربية غير أن لهذا الشعر وزنا جديدا مخصوصا، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة" (١).

ما الذى يريده نعيمة من شعرائنا: أيريدهم على نهج ويتمان أم يكتفى بأن يكونوا على نهج ملتن وشكسبير؟

إن الانطلاق من القافية فى شعرنا العربى وجدت جرثومته فى عصر بنى أمية ثم شرعت ملامحه فى التخلق إبان العصر العباسى لائحة فى المزدوج والرباعيات والمسمطات ثم بلغ أوج انبثاقه فى الموشحات التى حوت إلى جانب التنوع فى القافية الأوزان المتعددة كما سبق أن عرفنا - فما الجديد الذى يطمح إليه الريحاني ونعيمة ومن لف لفهما من شعراء المهجر؟

إن الذى يطمحون إليه هو ماله وزن جديد مخصوص - كما يقول الريحاني - وهو شعر التفعيلة أو المنشور الخالص من شوب العروض غير أنهم لا يريدون التصريح بذلك فى تلك الآونة الباكورة من دعوتهم مكتفين بخلخلة الأرض عن جذور الشجرة لتتكفل الأجيال القادمة باقتلاعها لاسيما وقد مهدوا لهم الطريق (٢)، ولا أدل على ذلك من أنهم - رغم ما نادوا به وما مهدوا - وقعوا أعذب ألحانهم على القثيارة العربية بأوتارها الأصيلة وسنورد منها لحنا أو نغما من لحن فى سياق حديثنا عما أسموه الجملة الشعرية مما يرينا وجه الصواب صافيا فى قول بعض الباحثين - وهو يكشف عوار مقولة نعيمة السابق - : "وهو نفسه لم يستطع التحرر المطلق من هذه القيود الحديدية على حد تعبيره ، وهذا القيد الحديدى لا يربط إلا قرائح غير الشعراء أما الذين يستطيعون الحركة الحرة رهن هذه القيود فهم الجد يرون باسم الشعراء ولا يربطهم شئ غير الالتزام بطبيعة الفن الذى

(١) هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ : ٩٣ نقلا عن الريحانيات لأمين الريحاني المطبوعة فى بيروت ١٩٢٣

(٢) كان للريحاني إلى جانب دعوته جهد فى تمهيد هذا الطريق بمكتبته فى بعض مؤلفاته أشار إليه الدكتور عمر فروخ بما نقله من ريحانياته بعنوان : الثورة، وفؤاد عند جهد الربيع، وعشبة رأس السنة. ينظر : هذا الشعر الحديث : ١٠٦-١١١

يمارسونه". (١)

إن فتنة الاحتذاء بوالث ويتمان - أول من عزف هذه النغمة النشاز فى الشعر الفرنجى (٢) قد امتدت من أمين الريحانى إلى ميخائيل نعيمة وغيره من شعراء المهجر، واتسعت دائرتها حتى ملأت الساحة ضخبا فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين. (٣)

وليس من همنا أن نصحب هذا العدول الشارد فى مسيرته لكن الذى يعيننا هو الكشف عما فى الدعوة إليه من مغالطة، وعما فى نغمته من نشاز؛ فقد زعم دها قنته المعاصرون أن الدافع إليه لم يكن مجرد الرغبة فى التخفف من أعباء الوزن والقافية؛ فإن النهوض بها جدميسور بعد قليل من الدربة والمران، وإنما كان الدافع إليه - كما زعموا-: "هو جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر. فالقصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة". (٤)

وتطلعا هذه الفقرة على أمرين:

الأول: دفع وصمة العجز عمن يضعون كلامهم فى إطار الشعر؛ فبقليل من الدربة والمران يمكن لأحدهم أن يموسق كلامه مترسما الوزن العربى.  
الثانى: الادعاء بأن هذا النمط من كلامهم يتواءم مع الحالة النفسية أو الشعورية للأديب لما تتيحه له من الامتداد أو التوقف وفقا للدقة الشعورية التى تضطرم بها جوانحه بخلاف الوزن العروضى الموروث وبتتبع حديثهم للتعرف على الأسباب

(١) حركة التجديد فى الشعر المعجى بين النظرية والتطبيق - د. عبد الحكيم بلبع : ٣٦١ ط مكتبة الشباب سنة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م وينظر مع ذلك صفحات : ٣٦٦ - ٣٧٤

(٢) هذا الشعر الحديث : ٩٣

(٣) ينظر : هذا الشعر الحديث : ٩٣، ١١٤، ١١٥، ولغة الشعر العربى - د. السعيد الورقى : ٢٠٩، ٢١٣ - ٢٢٠، الشعر الجدى بين التقليد والتجديد - د. احمد سليمان الأحمد : ١٥٦ - ١٥٧ ط الدار العربىة للكتاب تونس سنة ١٩٨٣

(٤) الشعر المعاصر: قضايا وظواهره - د. عز الدين اسماعيل : ٦٣ - ط ثالثة دار الفكر العربى بمصر.

التي تراعت لهم حائلة بين الوزن التراثي والمواجمة مع الحالة النفسية نستخلص أسبابا ثلاثة هي:

١- أن الوزن العروضي نسق مفروض سلفا ولادخل للأديب في تكوينه وهو لذلك قيد علي حريته، ولاستطيع نفسه مع هذا القيد أن تحلق في الأفق المنشود. ثم لأن الوزن التراثي نسق مسبق كان بالنسبة إلى الشاعر "شيئا ناجزا ... بمثابة أدراج يطلب إليه أن يملأها، أما تصميم هذه الأدراج .. فلا دخل له فيه" (١) فكان طبيعيا- في منظورهم- "أن يحاول الشعراء على مدى العصور أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يمثل في الصورة الكاملة للبحر، وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة" (٢).

٢- مافى هذا الوزن من نظام دقيق خلع عليه طابع الثبات والجمود فصار الشاعر في الكثير الغالب من أمره مضطرا إلى الحشو حتى يستقيم له البيت وهذا - في زعمهم - من أهم عيوب هذا الإطار مما حدا بهم إلى ضرورة اطراحه، والتقلت منه؛ لأنه "ما دام من أسس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول ما في نفسه، وألا يخلق الكلام اختلافا فإن أول ما كان الشاعر مطالبا به في هذه التجربة هو التخلص من الحشو" (٣).

٣- أن مايقوم عليه هذا الوزن من تكرار جعله شكلا موسيقيا مفتوحا "يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لانهاية شأنها في ذلك شأن الزخرفة العربية (فن الأرابيسك)" (٤) وقد تخلص الوزن الجديد من هذه التكرارية ومن ثم فإن الصورة الموسيقية للقصيدة "مقفلة ومكتفية بذاتها، ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها في غير عناء" (٥).

(١) الشعر المعاصر. قضايا وظواهره : ٥٣ - ٥٤

(٢) نفسه : ٥٥

(٣) نفسه : ٩٥ وينظر : مجلة : الأقلام - العدد بعدد الثاني عشر - كانون الأول سنة ١٩٥٨

ص ٢٣ - ٢٤

(٤) نفسه : ٦٤

(٥) نفسه

- وقد نشأ عن السببين الثانى والثالث - النظام والتكرار - صفة الحسية فالإطار التقليدى للقصيدة منظم : "لكنه .. نظام مباشر ظاهر للحواس بل لعله أول شىء وأقوى شىء بيده الحواس" (١) والنظام الذى يبدو ظاهرا للحواس -"خاصة فى الموضوعات الجمالية - كثيرا ما يكون ثقيلًا على النفس". (٢)

وإذا كان للتكرارية روعة تتراءى فى الإطار التقليدى للشعر كما تتراءى فى فن الأرابسك فإن هذه الروعة لاينفعل بها إلا الحسيون فى تذوقهم الجمالى. نرى ذلك فى قولهم : "فى حدود الإطار الموسيقى للقصيدة قد نميل إلى القصيدة القديمة عندما نكون مثاليين فى نظرتنا الجمالية، حسيين فى تذوقنا الجمالى، وقد نميل إلى القصيدة الجديدة عندما نأخذ بفلسفة جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسانى فى الفن والحياة على السواء". (٣)

تلك هى الأسباب التى تراءت لهم حائلة بين الإطار التراثى، والتعبير عن الحالة الشعورية التى تمر بها نفس الشاعر. فهل الأمر كما صوروا أو تصوروا؟  
- قبل أن نجيب على هذا التساؤل نرجع إلى الأمر الأول- وهو دفع وصمة العجز عنهم- فنسأل: هل أخذ جميع أصحاب الشعر الحر أنفسهم بهذا القدر اليسير من الدربة والمران بحيث صار لديهم القدرة على إفراغ تجاربهم فى هذا الإطار حتى لايشغب عليهم التقليديون؟

وبصدد هذا التساؤل لانجد ما نجيب به إلا أن تتمثل بالحكمة السيارة "كاد المريب يقول خذونى"؛ ذلك أن الكثرة الغالبة منهم يقعد بها العجز عن الصعود إلى تلك القمة؛ لقلّة حصيلتهم من روائع الشعر العربى وخواء حافظتهم من الثروة اللغوية؛ فـ"بالشعر موسيقى اللغة (و) هى غناء بالكلام، ولا بد فى الغناء وفى الموسيقى من وزن ونغم تألفه الأذن السليمة" (٤) وحين يطالعنا المتشاعرون بمثل هذه الرطانات فذلك يعنى أن أسماهم لم تألف هذا النغم، وأن طبيعتهم لم تصقل براوئع التراث فإذا هفت أنفسهم إلى العزف على الوتر المرنان أعيتهم الحيلة، وخذلهم الفقر اللغوى.

(١) الشعر المعاصر : ٨١

(٢) نفسه

(٣) نفسه : ٦٤ - ٦٥

(٤) هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ: ١١٢

لقد قرر سلفنا أن "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات" (١) وبين المحدثون الأثبات وسيلة تحصيلها بقولهم "كان الذوق في العصور الذهبية يتكون في الأديب بالدراسة الفقهية لعلوم الأدب، والقراءة النقدية لروائع الفن، والصحبة المتصلة لأمرء البيان وغشيان مجالسهم وطول الاستماع إليهم، وأخذ النفس بمحاكاتهم، وامتحان الآراء والأذواق بمحاكمهم بعد أن يجمع الأديب وعاء قلبه على خير ما أثر عن العباقرة الذاهبين من بليغ النظم والنثر في الأحوال المختلفة، والأغراض المتنوعة" (٢) لكن المتشاعرين أخذوا أنفسهم بالهويني، فلما أحسوا منها العجز عن بلوغ المدى راحوا يدفعونه عنها بأنه يمكن بلوغه بقليل من الدربة والمران، ويتسترون وراء القول بأن رطاناتهم توائم الحالة النفسية وتترجم العاطفة التي يعجز عنها الإطار التقليدي؛ لأنه بمثابة أدراج يلزم ملؤها. ولم يدر هؤلاء أن دخیلتهم مكشوفة لأرباب البصيرة النافذة من أمثال الزيات تُلذّي ألبان عنها في غير موارد فقال: "فلما خلت تلك العصور وذهب في أطوائها أخبار البلاغة وجاء هذا العصر الآلي العجول نشأ عن انتشار الثقافة السطحية نوع من المساواة الظاهرية بين الأذهان في التحصيل والتفكير فأخذ كل أديب يقرر ولايستشير، ويجيب ولايسأل، ويكتب ولايقرأ ولماذا يقرأ؟ إن الأدباء المتقدمين لايمتون إلى حياته بسبب والأبهاء والأندية لاتسمر بأدب الجاحظ ولا بحكمة المتنبي ولا بفلسفة أبي العلاء... وأكثر مايقرون صور منقولة أو مقبوسة عن أدب الغرب لاتربى في القارىء إلا ذوقا مذنباً لايبث على لون ولايستقيم على خطة، ومثل هذا الذوق المستعار لاينظر إلى (الأمالى) و(الأغانى) و (اللزوميات) إلا كما ينظر إلى العمامة والقباء والجبة فهى فى حكمه أشياء قضت عليها (المودة)، وللمودة فى كل يوم زى يتجدد معه الذوق ويتعدد" (٣)

وإذا كان الزيات - صاحب كتاب دفاع عن البلاغة - يقال عنه إنه من المحافظين

(١) الميزان الجديد - د. محمد مندور : ١٥٧ ط دار نهضة مصر نقلا عن محمد بن سلام

الجمحى فى كتابه : طبقات فحول الشعراء والاعتماد على الميزان الجديد لهدف لاخفى (!)

(٢) دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات : ٤٧ ط الرسالة سنة ١٩٤٥

(٣) دفاع عن البلاغة : ٤٧ - ٤٨

المتعصبين للتراث فماذا يقال عن أحد المتمردين الذي صرح فى غير تحفظ بأنه واحد ممن بدأوا الخروج على الأوزان التقليدية حين يقول: "ونحن نفهم من عامة الناس حتى من عامة القراء أن يجهلوا بحور الشعر لكننا لا نفهم أن يجهلها الشعراء ونقاد الشعر حتى وهم يتمردون عليها، وهذا ما أصبح شائعاً منذ سنوات، لأن التمرد السلبي القائم على الجهل والانكار نقص وعجز" (١)؟

هل لنا أن نتمثل بالقول الكريم : " وشهد شاهد من أهلها "؟

ولا يحسبن قارئنا أننا نذهب إلى تعميم وصمة العجز بحيث نلصقها بكل من يفوه بهذا النثر المشعور؛ ففي المضى إلى التعميم مجاوزة للصواب، ومن بين هؤلاء من تتوفر له قدرة العزف على القيثارة العربية الأصيلة، بل إن منهم من يعزف عليها بعض تجاربه قل ذلك أو أكثر بيد أن بعضهم يؤثر النثر المشعور لدخل فى طويته (٢)، وبعضهم يلجأ إليه ليدفع عن نفسه غائلة الاتهام بالجمود التى يطلقها أنصار هذا اللغظ بغير تحفظ ليروج باطلهم عند من يستشرفون إلى مواكبة التحرر والانطلاق مع متغيرات العصر.

ومن ينظر فى كلام أنصار هذا النمط فى شىء من الأناة فإنه واقف منه على مايؤيد وجهتنا فى تصنيف قائله إلى عاجز أو منساق رأى أن يركب الموجة لأمر فى نفسه. فهذا أحدهم يقول فى ثنايا رصده لحركة المتشاعرين واتجاههم إلى تلك الرطانة: " فقد استطاع نزار قبانى أن يستخدم البحور فى شكلها التقليدى فى شكل

(١) من سلسلة مقالاته فى الأهرام : أحفاد شوقى بعنوان (كلمة فى العروض ينظر جريدة الأهرام بتاريخ ١/٢٢ / ١٩٩٢

(٢) حدثنا عن أحد أفراد هذا البعض الدكتور أحمد سليمان حيث أورد مقطوعة من كلام سعيد عقل يقول : "كشفت رأسها الباء والجيم خصلة شعر. انقرض انقرض/ ألف أول الحروف. انقرض/ أسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال/ غارقاً ذائباً فى الرمال/ انقرض / يادما يتخثر يجرى صحارى كلام / ياد ما ينسج الفجيرة أو ينسج الظلام/ انقرض انقرض/ سحرنا ريخك انتهى/ ادفنوا وجهه الذليل وموروثه الأبلها/". ثم كشف عن مرماها مستعينا بتعليق أحد محررى مجلة (المعلم العربى) الدمشقية فقال : "واضح أنها نغمة تفوح منها رائحة الحقد على التراث العربى العظيم ومحاولة تحطيم كل مايتم إلى الحضارة العربية الرائعة فى مثل هذه الألفاظ التى لا ترى لها أى غرض فى غير هذا الغرض" ينظر: الشعر الحديث بين التقليد والتجديد د. احمد سليمان الأحمد: ١٦٩ ط الدار العربية للكتاب - طرابلس، تونس. ويلاحظ أننا وضعف العلامات المائلة لتمثل نهاية السطور فى كتابتهم.



ومضات انفعالية.. وتمكن بهذا من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية" وبيانا لهذا الشكل من الومضات أورد مثالا فى خمسة أبيات من قصيدة لنزار عنوانها (الضفائر السوداء) نكتفى منه بثلاثة أبيات نكتبها بوضع فواصل ترمز إلى نهاية السطور على طريقتهم وهى:

ياشعرها/ على يدى/ شلال ضوء أسود/ ألمه/ سنابلا/ سنابلا لم تحصد/ لاتربطيه/  
واجعلى/ على السماء مقعدى/ فهذه السطور إذا لم شملها تبلورت ثلاثة الأبيات على النحو التالى:

ياشعرها على يدى	شلال ضوء أسود
ألمه سنابلا	سنابلا لم تحصد
لاتربطيه واجعلى	على السماء مقعدى

وتابع يقرر أن هذا الشكل اجتذب عددا من الشعراء العرب منهم بلندر الحيدرى، وعمر أبوريشة ويعلل إقبالهم عليه بكونه أكثر ارتباطا بالشكل التقليدى ثم قال:-  
ويجب أن نلتفت لما قال - : "ولقد اختلفت قدرة الشعراء فى استخدام هذا الأسلوب الموسيقى إلا أنهم باستثناء الحيدرى لم يستطيعوا الوصول إلى حساسية نزار الشاعرية الشديدة وأصواتها وموسيقاها، ولا الوصول إلى مهارته فى تسجيل انفعالاته ومضات موسيقية من خلال الالتزام بالشكل الموسيقى التقليدى خاصة وأن من بقى من شعراء هذا الإطار الموسيقى التقليدى قد لجأ إلى هذه الطريقة كأسلوب تجديد فى موجة التجديد الهائلة". (١)

والذى نفهمه من هذا القول يتمثل فى:

١- أن الكثرة الغالبة ممن تتوافر لديهم مقدرة العزف على القيثارة العربية لم تستطع أن تحلق فى الأفق الذى ارتقى فيه نزار لعدم امتلاكهم الحس اللغوى الذى يضع أقدامهم على مراقبه، وفى هذا حجة ساطعة على أن الحس اللغوى ذو أثر فاعل فى الوزن الشعرى وجودا أو عدما.

٢- أن من (بقى) من شعراء الإطار التقليدى دفع إلى ركوب هذه الطريقة من التوزيع خيفة الاتهام بالجمود، وفى هذا إشارة إلى كثرة المنفلتين من هذا

الإطار إما لعجز عن استيفاء أسبابه، وإما لحاجة في النفس. وليس لأحد أن يقول شيئاً بعد؛ فقد شهد شاهد من أهلها.

## وهنا:

نعود إلى الأمر الثاني لنكشف عما في أطوائه من زيف أو مغالطة ربما خدع بها الناشئة لأول وهلة لكنهم سرعان ما ينجلي لهم وجه الحقيقة إذا أخذوا أنفسهم بشيء من الأناة وإنعام النظر. ويحسن بنا أن نتناول الأسباب التي انبثقت عنها كينونته.

ونبدأ بأولها فنسأل: من الذي ابتدع هذه الأوزان؟ وهل كانت أسبق وجوداً من الشعر فكان لزاماً على أول من اهتز له طبعه أن ينزل على حكمها؟ وهل خلا فن من الفنون - على تنوعها - من أصول يترسمها عشاقها خلفاً عن سلف؟.

ليس جديداً ما نقوله من أن هذه الأوزان جاشت بها الطبيعة الشاعرة في بكورة الحياة عندما اضطربت بنوازع النشوة والألم ومع نمو الذوق وارتقاء الحس أدرك المتذوقون ما في الشعر من موسيقى، وفطنوا إلى ما في موسيقاه من توازن الإيقاع، وتناسق النغم فشرعوا يستنبطون الأوزان ويستخرجون ما ينالها من تنوع في النغم والإيقاع (الزخافات والعلل) ليكون الإلمام بها عوناً على تذوقه وتعرف ما فيه من اتساق أو اضطراب سواء في لحظة التخليق والإبداع أو في لحظة التتوق<sup>(١)</sup> والاستمتاع<sup>(٢)</sup>، فهي أنساق مولدة من الشعور وهتاف النفس بما يموج فيها من لذة أو ألم، من فرح أو حزن وما إلى ذلك من أنواع الوجدان.

وما نحسب أن الشاعر المحدث يملأ أدرجا لا دخل له في صنعها - كما يزعمون - فإن فصائل البشر لكل منها خصائص مشتركة تجعل أفرادها يتقاربون فيما

(١) تتوق، وتنيق في مطعمه وملبسه: تجود وبالح. القاموس المحيط.

(٢) قال الجوهري: العروض ميزان الشعر، وهي ترجمة عن ذوق الطباع السليمة وفوائدها ثلاث إحداها أنه يستعين بها من خاتمه الذوق، وثانيها أنه يعرف بها مفارقة القرآن للشعر ومباينته له، وثالثها أنه يعلم بها ما يجوز في الشعر مما لا يجوز فيه. عروض الورقة: ٥٤ تحقيق د. صالح بدوي ط نادى مكة الثقافى سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م

يمارسونه من مناسط الحياة وفقا لتقاربهم فى الطبع(١)، والاختلاف بين فنان وآخر أو بين عالم وعالم فى الطبع كالاختلاف بين ثمرة وأخرى من فنن واحد(٢) والفن بألوانه كالعلم بأنواعه لكل فن أو علم أصوله التى يلتقى عليها السابق واللاحق، وقد ينالها شىء من من التهذيب مع تطور الزمن وما يستتبعه من اتساع الإدراك لكنه تناول لايمسخها، لا ينسخها، والشعر - كما يقول الدكتور عمر فروخ - : "فن إنسانى كالرسم، أو كالنحو، أو كالاقتصاد، أو كالرقص، أو كالغناء أو هو هما سواء بسواء. الدائرة فى الهندسة دائرة... فإذا اتفق لزيد من الناس أن رسم دائرة أو شبه دائرة ثم زعم - أو زعم له أحد - أن ما رسمه كان مثلثا متساوى الساقين، أو كان دائرة فنحن حينئذ لانسمى الزاعم مهندسا، ولانسمى الزاعم لغيره عالما بالهندسة. هنالك هندسة، وليس هنالك هندسة حرة بلا قواعد وهنالك كيمياء، وليس هنالك كيمياء حرة بلا قوانين"(٣) ومادام الشعر فنا إنسانيا كهذه الفنون فإن له قوانين - منها الوزن العروضى والقافية - إن خلا منها لم يكن شعرا، والادعاء بأنها مفروضة سلفا لا دخل للشاعر فى صنعها مما يمنع نفسه أن تتطلق على سجيته معبرة عن عواطفها تمويه أو تشويه يجعلنا نهتف بقول الدكتور عمر فروخ فى أنصار الشعر الحر أو

(١) يؤيد ذلك ما ذكره أبو العلاء المعرى فى سياق حديثه عن نساء حلب فقد ذكر أن فيها شواعر طالما كن أجود غرائز من رجالهن وساق حديث الماشطة التى كانت تنبه زوجها إلى كسر البيت فلا يستجيب لما تنبهه إليه حتى يلقى من له علم بذلك فيصوب رأيها ثم قال : " وكان لى كرى "أجبر يقرأ له" من أهل البادية: وله امرأة تزعم أنها من طى فكان لايعرف موزون الأبيات من غيره وكانت المرأة تحس بذلك وكانت تتأسف على طفل مات لها يقال له رجب وكانت تتشد هذا البيت :

إذا كنت من جرا حبيبك موجعا فلا بد يوما من فراق حبيب

فقالَت يوما :

إذا كنت من جرا رجب موجعا

فعلمت أن الوزن مختل فقالت:

إذا كنت من جرا رجبك موجعا

فأضافته الي الكاف فاستقام الوزن واللفظ " فقد هدي مطلق الطبع كلا منهما الي الخلل فى الوزن ينظر: رسالة الغفران تحقيق د. على شلق: ٣٠٣-٣٠٤ ط دار القلم بيروت ثالثة سنة ١٩٨١

(٢) نرى قريبا من ذلك فى حديث يونج عن مقدرة العباقرة على الإتيان بما يشبه بعض الأعمال الأدبية لجيته ودانتى ورايدر هاجارد. ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة: ٢٠٤

(٣) هذا الشعر الحديث : ٢٣٦

النثر المشعور : "هم في الحقيقية يريدون أن يشوهوا العقل العربي كما كان نفر في الغرب الإفرنجي قد نجحوا في تشويه جانب من العقل الفرنجي" (١) وإلهم أسوق المثل الذي أفرزته التجربة الحية : "عليك بالجادة ودع بنيات الطريق". (٢) وننظر إلى السبب الثاني - وهو الادعاء بأن النظام أفضى إلى الجمود واضطر الشاعر إلى الحشو - فنرى محاولة للتأثير والضغط النفسي تستهدف التغيير عن الوزن العربي، فإن النفوس بطبيعتها تأبى الجمود، وتتوثب للتحرر، ولا يغيب على من له مسكة من عقل أن النظام شيء لا يخلو منه عمل، فهو تنسيق وترتيب لحركة أو تصرف يؤدي إلى الغاية المنشودة، وأن الجمود توقف على حالة يلزم أو يحسن مجاوزتها وليس من المتوهم أن يفضى النظام إلى جمود.

ولعنا مازلنا على ذكر من أن الشعر العربي تحرر من الثبات على الوزن في الموشحات وتحرر من التزام قافية في الرباعيات والمسمطات لكن هذا التحرر لا يصل بدها قنة الشعر الحر إلى الغاية المستهدفة، فهذه "المحاولات مع كثرتها وتنوعها لم تكن تضرب في الصميم، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييرا جوهريا في التشكيل الصوتي للقصيدة بل كان تغييرا جزئيا وسطحيا". (٣)

إنهم يريدون التخلص من الوزن العروضي تماما، والمفارقة بين شعراء هذا الوزن، وبين هؤلاء تتمثل فيما ذكره الدكتور فروخ - في سياق حديثه عن الخصائص المزعومة لشعرهم الحر - إذ يقول : "والتحرر من الأوزان عندهم هو التوشيح عندنا مع فارق بسيط : أنهم يخرجون من نظام إلى فوضى (وإن ادعى نفر منهم غير ذلك) بينما الوشاح يخرج من نظام إلى نظام، والتحرر من القافية هو التسميط والتخميس والتوشيح عندنا أيضا وهو اللجوء إلى تنويع القوافي ولكن على نظام بينما هذا التنويع عندهم قائم على عجز في ضبط القول" (٤)

ولسنا نجد الشاعر المفلق يضطر إلى الحشو ليستقيم له البيت كثيرا - كما زعموا

(١) هذا الشعر الحديث : ٢٣٦

(٢) نفسه : ٢٣٧

(٣) الشعر المعاصر : ٥٥

(٤) هذا الشعر الحديث : ٢٢٦

إلا فى الفينة بعد الفينة، وإنما يضطر إليه أولئك الذين تعجلوا الظهور قبل أن يستحصدوا، أولئك الذين يحسبون على الشعر وليسوا من أهل الحلية، والشعراء الأفذاذ إذا انتهى بهم المعنى قبل أن يصلوا إلى نهاية البيت يكملونه بما يضى عليه أناقة، ويزيده ألفا وقد أدرك علماء البلاغة هذا الألق فأطلقوا عليه مصطلحات يعرفها المبتدئون فى الدرس البلاغى منها: التذييل والإيغال ومن أمثلة الأول قول النابغة:

ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث أى الرجال المهذب

فقد كان للشاعر أن يقف عند قوله (على شعث) لتمام معناه لو أسعفه الوزن العروضى لكنه لما أحس بحاجة البيت إلى تمام الوزن واستقامة الإيقاع رفدته عبقريته بهذا الاستفهام الذى يعث بالنفس ويسحرها من خلال ما يبرر به المعنى من تأكيد فى صورة مختلصة لا يدرك مسرى سحرها إلا العاشقون.

ومن أمثلة الثانى قول الخنساء ترثى أختها:

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم فى رأسه نار

إذ كان يجوز لها أن تقف عنده قولها (كأنه علم) فلما أدركت أن موسيقى البيت لا تتسق عنده أمدتها شاعريتها بما أضفى على صورتها من وارف الحسن امتيازاً يسامت امتياز ما فى رأسه نار من الأعلام على ما سواه.

ولا يخفى أن الشاعرين كليهما قد تصرفا بما حوى صورتيهما من اختلال النغم فهل يمكن أن نسّم تصرفهما بميسم الحشو؟؟

كان هذا المسلك حين استحصد الشعر وصار بضاعة العرب المزجاة وظل يساير الزمن حتى شهد عصرنا شيئاً منه. نرى هذا فيما أخبرنا به الشاعر محمد الأسمر عندما رغب إليه عارفوه فى حوك قصيدة بمناسبة إنشاء (بنك مصر) فلما شرع فى إنشائها ووصل إلى قوله:

لأن "خوفو" اليوم حاضر ما بنت أيديكم لراى العلا وصعابها

ليس الذى يبنى الصخور بأرضه مثل الذى يبنى لها آرا بها

شاد الفراعين (القبور) وشدتّم (دور الحياة) .....

توقف عن تمام البيت الثالث. وفى هذا يقول: "وهذا البيت الأخير من الأبيات الثلاثة تم معده على هذا الوضع ولكن بناء البيت لم يتم فما العمل؟

أضع أى كلام ليتم بناء البيت على أى شكل من الأشكال وهو مالا يليق بشاعر يحترم نفسه وفنه أم أترك البيت وأحذفه من القصيدة وأكون فى هذه الحالة كمن يقتل ابنا له كاد يتم تكوينه؟ نصح لى إخوانى الشعراء بحذف هذا البيت فأبيت، وبعد خمسة عشر يوما وأنا فى شغل شاغل من أجل تكملته جاء الله بالفرج فبيننا أنا بين النوم واليقظة ظهرا قمت من نومى كالثلث أتمايل ذات اليمين وذات الشمال طربا وأنا أقول مخاطبا رجال بنك مصر؟

شاد الفراعين (القبور) وشدتم (دور الحياة) وكنتم أبوابها" (١)

فماذا نقول بإزاء رؤيته لتمام معنى البيت دون تمام بنائه الموسيقى؟  
أو بإزاء حيرته بين إتمامه وحذفه هذا المدى الزمنى الطويل حتى وفق إلى ما يوائم شاعريته وفنه؟

ثم هل خلا ما أسموه بالشعر الحر من الحشو الذى أرادوا التحرز منه بالعدول عن الإطار العربى؟

لندع الدكتور أحمد سليمان يورد هذا التساؤل ويجيب عليه بعد أن ذكر مبرر عدولهم عن الوزن العروضى بقوله: "ومن مبررات الشعر الحر أنه ينقذ من الحشو الذى كان يفرضه الوزن الخليلى- أو الذى ادعينا أنه كذلك- .. فهل كان الشعر الحر خلوا من هذه النقائص حتى على يد أمهر ممارسيه؟" هذا هو التساؤل. أما الجواب فيطل لنا فى قوله: "يقول أحد هولاء:

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة

فلا يراها بالخلود تنبض

سيهدم الذى بنى ، يقـوض

أحجارها. ثم يمل الصمت والسكونا

وواضح أنه جاء بتعبير (يقوض) كى تتسجم هذه الكلمة مع (تنبض) ناهيك عن نفور هذا التوقف على الفعل وانتظار المفعول به فى الشطر أو البيت

## الثانى". (١)

والدكتور - أحمد - إلى جانب حديثه عن الحشو فى الشعر الحر - حديث عن الأخطاء فى الوزن (٢) مما يجعل قلبنا ينفث لمقولة الدكتور فروح فيمن ينفخ فى بوقه: إنهم يخرجون من نظام إلى فوضى، ومن ثم تتأكد رؤيتنا فى هذه الرطانات بأنها ليست من الشعر.

ولعل قارئنا من خلال متابعته هذا العرض ينتهى به الأمر إلى مثل رؤيتنا التى تتأى بنظام الشعر العربى عن منقصة الجمود وترفعه إلى منقبة الفن الدافق بالحياة والحركة. تلك الحركة التى توجه الوتر فى يد العازف ليضطرب بأعذب الألحان. وإذا انتهينا إلى السبب الأخير وهو القول بال تكرارية وما ينشأ عنها من انفتاح الشكل الموسيقى فى الإطار التقليدى لإمكان تكرار الوحدة الموسيقية إلى مالا نهاية بخلاف الشكل فى شعرهم الجديد فإنه مقفول مكثف بذاته.

أقول: إذا انتهينا إلى هذا الزعم ألفينا أنفسنا بحاجة إلى الوقوف على مرادهم بالوحدة الموسيقية.

وفى حديثهم عن الجملة الشعرية يطالعنا مرادهم بها؛ إذ نرى بعضهم يسوق مثالا للجملة الشعرية من كلام للسياب عنوانه "أحبينى" - وسنورده فيما بعد - حيث يقول: "وليس فى وسعنا أن نتمثل فى هذه الجملة كل سطر على أنه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها التحاما قويا، ولما كان من الصعب قراءة هذه الجملة الممتدة فى أربعة أسطر فى نفس واحد فإننا نجد أنفسنا مضطرين للتوقف من آن لأن توقفا يختلف طولاً وقصراً". (٣)

ونطل من هذه الفقرة على مهوى أنظارنا؛ فهى ترينا أنهم يعنون بالوحدة الموسيقية السطر فى كلامهم، ويقابله البيت فى الشعر العربى كما نطل منها على

(١) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد: ١٨٥ وقد نقف عند حد ما بينه الدكتور أحمد إذا اعتبرنا التقويض مرادفا للهدم فإذا علمنا أنه قد يكون من غير هدم أدركنا التراجع فى المعنى تراجعاً يفوت إرادة التأكيد أو البيان يراجع القاموس المحيط باب الضاد فصل القاف.

(٢) نفسه: ١٨٦-١٩٦

(٣) الشعر المعاصر: ١١١

أن السطر لا ترسم على مرآته ملامح هذه الوحدة فيما أسموه الجملة الشعرية فمن الصعب قراءة جملة قوامها أربعة أسطر فى نفس واحد، والوقوف فى نقطة منها اضطرارى لا يمثل المعنى، ولا يوائم الإيقاع الموسيقى.

وهنا نجد سؤالاً يطرح نفسه : فيم تتحقق الوحدة الموسيقية: أفى التفعيلة أم فى الجملة بأسرها؟.

والإجابة على مثل هذا السؤال تنحصر فى أحد احتمالين: أن الوحدة الموسيقية ماثلة فى التفعيلة، وهذا يعنى أن الشكل الموسيقى فى الجملة مفتوح إلى نهايتها فيبدو قريباً من الشكل الترائى. أو أنها ماثلة فى الجملة بأكملها، وهذا يفضى إلى أن يكون الكلام نثراً، ولا مجال للتعلل بالوزن؛ فإن النثر لا يخلو منه خلوا كاملاً؛ فمنه المرصع وهو ما اتفقت فاصلاته فى الوزن والتقفية، ومنه المطرف وهو ما اتفقت فاصلاته فى الوزن دون التقفية(١).

والتسليم بكون الشكل فى الجملة مفتوحاً يفضى إلى التسليم بأن فتحه غاية مرموقة؛ فهم يرون أن "ضرورة الإخلاص لطبيعة الشعور الذى تتحرك به النفس تقضى بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها. والمقوم الموسيقى بصفة أساسية فيها - طليقة تتحرك مع هذا الشعور فى مرونة وطواعية.. و.. فكرة السطر الشعرى حلت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة ولكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة لإجزئياً، وكان لابد من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت دفقة هذا الشعور ومن هنا كان لابد من الخروج إلى ماسميناه بالجملة الشعرية"(٢). وفى هذا القول اعتراف صريح بأن السطر لا يحل مشكلة الدفقة الشعورية إلا حلاً جزئياً، وسبب ذلك عائد إلى أنه "ينتهى مع الدفقة فإن كانت قصيرة قصر، وإن كانت ممتدة امتد ولكن لعله قد تبين للشعراء أن السطر مهما امتد فإن له طولاً معقولاً لا يستطيع أن يجاوزه"(٣) وهذا الطول

(١) ينظر: مواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي، وعروس الأفراح للسبكي ضمن شروح التلخيص: ٤/٤٤٦-٤٤٩ ط عيس الحلبي ١٩٣٧، والوزن المقصود هو الوزن العروضي لا الصرفي.

(٢) الشعر المعاصر: ١٠٩-١١٠.

(٣) نفسه: ١٠٩.



المعقول فى منظورهم لايزيد على تسع تفعيلات (١) وقد رغب عن السطر الشعرى ذو الصوت الجهير منهم فحين نقرأ للدكتور خليل الذى اكتسب مكانة مرموقة فى ميدان الشعر الجديد : "تجده لايعترف بالسطر الشعرى .. وإنما هو يأخذ.. بما يمكن أن نسميه الجملة الشعرية" (٢).

ومؤدى هذا كله أنهم يفرون من الشكل المقبول المكتفى بذاته الذى لا يظهر إلا فى السطر الشعرى - وإن ادعوا أن الجملة تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها" (٣) - إلى الشكل المفتوح الذى يرמוنه بالنقيصة، وهم بذلك يعيبونه ثم يتسللون إليه فى صورة مضللة هى - فى أدق وصف لها - سجع مطرف لافتقاد القافية التى هى فى مفهومهم أنسب كلة يقف عندها (٤) الشاعر، ولاوقف مع الجملة إلا فى نهايتها ماأسعفت قدرة النفس بذلك.

وقد يأخذ العجب النفس من أقطارها حين نرى الجملة مؤثرة على السطر لما تنهض به من حل مشكلة الدفقة الشعورية الممتدة ثم نراها وقد أخذ العيب بحجزاتها من ناحيتين : "إما من حيث طول النفس الذى نحتاج إليه لمتابعة الجملة حتى نهايتها وهو شىء قد يخرج عن حدود قدرتنا، أو هو على الأقل قد يرهقنا، وإما من حيث إن هذا النفس الصوتى الواحد (أى الجملة الشعرية) قد يكون متضمنا أكثر من جملة. أى إن المعنى يحتم التوقف فى حين يحتم النفس الموسيقى الاستمرار" (٥). وقد نغضى عن الإرهاق الذى نلقاه فى متابعة القراءة لكن أيمكن الإغضاء عن نقيصة التنافر بين المعنى والبناء الموسيقى؟

وإذا كان السطر الشعرى يعجز عن مساوقة الدفقة الشعورية الممتدة، والجملة حين تساقها ترهق الملتقى فى متابعة قراءتها ثم لايتجاوب فيها المعنى مع الاسترسال فى الموسيقى فأنى يكون هذا الشكل المقبول : "توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم الملتقى لتتهز

(١) الشعر المعاصر: ٨٥، ١٠٨

(٢) نفسه: ٦٧ - ١١٤

(٣) نفسه: ٧٣

(٤) نفسه: ٧٥، وينظر ٧٦

(٥) نفسه: ٦٧

أعماقه فى هدوء ورفق" (١) دون الشكل المفتوح مع نقاء صفحته من تلك المثالب؟، ومن أية وجهة كانت موسيقى القصيدة الجديدة قائمة أساسا على فرض: "أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته" (٢) دون القصيدة التراثية؟ إن البيت فى القصيدة التراثية نادرا مايقف وحده، والجملة الشعرية فيها تحتضن نقاط ارتكاز مائلة فى حرف الروى يستريح عندها الملتقى، ويتجاوز فيها المعنى والاسترسال فى الموسيقى، والقصيدة بجملتها: تعبيرا وتصورا وموسيقى فيض شعور متدفق لمبدعها.

ولانقول ذلك حدسا أو ذوقا، وإنما نقوله وقد آزر الذوق وصف الشاعر لواقع حاله لحظة الإبداع. ففى إجابة الشاعر محمد مجذوب على الاستخبار الذى وجهه إليه الدكتور مصطفى سويف ضمن مجموعة شعراء من أقطار عربية مختلفة- على غير علم أى منهم بأن هذا الاستخبار وجه لآخرين بأعينهم- يقول: "وعلى ذكر الصور والتعابير أود أن ألقت نظركم إلى شىء هام .. أن هناك فرقا بين كلا العنصرين : الصورة الشعرية، والعبارة الكلامية .. فالشعر - كما أحسه - صورة نفسية من المجردات تتكون .. من مختلف الانفعالات بالحوادث الخارجية فتؤدى إلى حصول "حالة" لا أدرى ماذا يجب أن أسميها.. وأرى تسميتها "موجة" ..؛ فهى موجة تتحرك فى أعماق النفس ثم تنقلص ثم تتحرك حتى إذا حان إظهارها إلى خارج كانت فى حالة امتداد سائر القوى الغامضة فى صميم الشاعر، وهى حتى فى أثناء ذلك تظل شيئا مبهما لاصلة له باللفظ، وإنما هى "محاولة" يقوم بها الشاعر لاختيار الوسائل اللغوية الصالحة للإشارة إلى هذا الشىء المبهم إشارة فحسب، ولكن مع ذلك لايجد لديه الحرية الكافية فى هذا الاختيار، ويلوح أن لهذه المحاولات اللفظية صلة ما بروح الموجة كالصلة التى بين الصورة والمرأة. وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها فقد أصبحت مقتنعا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر. وأقول أكثر، لأن الشاعر (قد) يستطيع أحيانا التدخل لإحداث بعض

التوجيه في هذه الناحية" (١) وقد اتفقت إجابة المجذوب مع إجابات الشعراء الآخرين الذين وجه إليهم الاستخبار، وهذا يعنى أن انسياق الشاعر للموجة النفسية تعبيراً، وتصويراً وموسيقى ليس حالة فريدة (٢). ومن يتصفح ديوان الشعر العربى تستوثق لديه إجابات هؤلاء الشعراء. فقد روى أبو الفرج الأصفهاني أن معاوية بن أبى سفيان سأل ليلى الأخيلية عن توبة بن الحمير فكان من جوابها قولها: "والله لقد كان يا أمير المؤمنين سبط البنان حديد اللسان شجى للأقران.. فقال لها معاوية ويحك. زعم الناس أنه كان عاهراً خارباً فقالت لساعتها: (٣)

معاذ إلهى. كان والله سيداً	جوادا على العلات جما نوافله
أغر خفاجيا يرى البخل سببة	تطلب كفاه الندى وأنا مله (٤)
عفيفا بعيد الهم صلبا قناته	جميلاً محياه قليلاً غوائله
وكان إذا ما الضيف أرغى بغيره	لديه أتته دسعه وفواضله
وقد علم الجوع الذى بات سارياً	على الضيف والجيران أنك قاتله
وأنتك رحب الباع ياتوب بالقرى	إذا مائيم القوم ضاقت منازلـه

فمجيء هذه المقطوعة لساعتها برهان ساطع على أن الشاعر يخضع لروح الموجة النفسية لحظة الإبداع دون تدخل من الإرادة فى اختيار العبارة أو الصورة أو الشكل الموسيقى بحراً وقافية.

- أما ما يزعمونه من أن النظام والتكرار يخلعان على الشكل العربى طابعاً حسياً فإنه يدعونا إلى التريث وإنعام النظر لنقف على ما استهدفوه من ذلك:

فالتكرار - كما يبدو لنا - يعنى الاسترسال على نسق مطرد تتساب فيه الموسيقى سلسلة لا اضطراب فيها، ولكنه لا يفضى إلى حسية كالتى يرونها فى فن الزخرفة العربية (الأرابيسك)؛ لأن الشعر اتبعات نفسى ذو موجات متتابعة تعبر عن نفس

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة : ٢٢٢-٢٢٣

(٢) نفسه : ٢٤٧-٢٤٨ ولعل فى هذا القول - بالإضافة إلى ما أوردناه من أجله هنا - دلالة على خطأ تصور سبق النص النمط الذى سبقت مناقشته.

(٣) الأغاثى - كتاب التحرير : ١٢٦٤-١٢٦٥. وينظر مثل ذلك فى ٨٨٤-٨٨٥ و ١٨٢/١-١٨٣

(٤) خفاجيا: نسبة إلى خفاجة بن عمرو أحد أجداده.

منشئه لا قوالب جامدة يرص بعضها إلى بعض فى نسق قد ينهض به من لا يفعل بما فيه من روعة التشكيل.

أما النظام فإن رؤيتهم له مثيرة للعجب، وقد مهدوا لها بالادعاء بأنه ليس قيمة جمالية فى ذاته وأنه من الأمور المريحة فى الحياة وفى الفن "لكن أحدا لا يستطيع أن يغامر بالقول بأن النظام هو الجمال، وأن الفن يكون جميلا لأنه منظم" (١). وعلى ذلك فليس من المغالاة أن يقال: "إن النظام الذى يبدو ظاهرا للحواس طاغيا فى استحواده عليها كثيرا ما يكون ثقيلًا على النفس بخاصة فى الموضوعات الجمالية" (٢).

وإذا تساءلنا عما تهش له النفس ولا يكون ثقيلًا عليها أجابوا بأنه المنظر الطبيعى الفطرى الذى خفى نظامه ثم أردفوا "أن النظام فى ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشئ بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالى عندما يكون خفيا ونابعا من طبيعة الشئ نفسه" (٣).

ومعنى هذا أن النظام قد يكون نابعا من طبيعة الشئ وقد يكون طارئا عليها وهى رؤية شائنة أو طائشة، فإن النظام فى الكائنات ركن أساسى من تكوينها به تقوم بوظائفها، وفيه تظهر روعتها، ويتجلى ذلك فى أكثر ما تراه أعيننا فى الكون من حولنا سواء أبدعته يد القدرة الإلهية، أم صنعته يد بشرية ماهرة.

نرى هندسة الزهرة فى ألوانها، وأوراقها، ونثيلتها فتعرونا هزة لروعتها ونرى الفراشة حائمة فيدهشنا رفيف جناحيها، ورشاقة انتقالها، وبديع نقشها ونرى العمارة أحسن تصميمًا فلا نملك أن نصرف النظر عنها، وعلى النقيض من ذلك ما فقد نظامه من مناظر الطبيعة وبدائع البشر فإن النفس تجفوه، وينفر الطبع منه، وما أحسب الإيقاع الموسيقى يشذ عن ذلك.

ومن ثم يسوغ لنا أن نسأل: أى الكائنات فطرية كانت أو مصطنعة يخفى نظامه على روافد الحس؟ وما الأثر الذى يترتب على خفاء نظامه؟

(١) الشعر المعاصر: ٨١

(٢) نفسه

(٣) نفسه

سنجد الجواب على هذا التساؤل في جدلية ما أسموه بالشعر الحر ، وهم يقدفون بها مستهدين تنقص الشعر العربى فى شكله الأصيل لحساب كلام يسمونه شعرا، وهذا مانراه فى قولهم : "والإطار التقليدى للقصيدة العربية إطار منظم من غير شك.. لكنه نظام مباشر ظاهر للحواس.. وفى الإطار الجديد للقصيدة نظام كذلك ومن التجنى أن نقول: إنه إطار فوضوى لايعرف النظام.. لكن النظام الذى يتمثل فى هذا الإطار نظام داخلى أو لنقل: ... إن معظم هذا النظام داخلى ينتمى إلى الشئ نفسه وينبع من داخله وليس شيئا خارجيا مفروضا عليه"(١).

هذا هو محط أنظارهم إذا تحدثوا عن النظام المباشر المحسوس، والنظام الداخلى أو الخفى غير المحسوس.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا: ولم كان نظام الإطار العربى ظاهرا محسوسا ونظام الإطار الجديد داخليا أو خفيا؟ أليس الشعر فى إطاره التقليدى فنا تعبيريا؟.

لنتبين وجه المغالطة فى هذه المقولة نذكر أنهم فى سياق حديثهم عن التشكيل المكانى فى الشعر رأوا أن "التشكيل فى الفنون التشكيلية حسى Sensueus فى حين أنه فى الفنون التعبيرية أميل إلى أن يكون وراء الحس Supra- Sensueus بمعنى أن الفنان التشكيلى إنما يشكل مادة ويتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبى الذى تثيره المحسوسات فى حين أن الشاعر - رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس، وأن يحدث التأثير العصبى المنشود- يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشئ المحسوس ذاته من خصائص وصفات"(٢)

والسؤال التلقائى إثر هذه المفارقة يقول: فى إطار أى من النوعين يندرج الشعر العربى بشكله التقليدى: الفنون التشكيلية أم التعبيرية؟ وإذا كان يندرج فى ثانيهما فلم يقرن بفن الزخرفة (الأرابيسك) وهو تشكىلى صرف؟ ولم ترون نظامه مباشرا محسوسا على حين ترون نظام شعركم خفيا نابعا من ذاته؟ الآن نظام شعركم غير مطرد؟

لندع هذه المغالطة وما يستهدف من ورائها ولنمض إلى ما يهدم مهادهما، فنصنع إلى صوت الحق ينبعث من الغرب معلنا أن كل نظام فن- والفن كما لا يخفى قريبين الجمال- ففي سياق الحديث عن القيمة الفنية للنثر الإيقاعي (السجع) أو عن وجوده كصورة تعبيرية متميزة بين صور التعبير الفني يقول "أوستن وارين" وزميله "رينيه وليك": "ما تزال القيمة الفنية للنثر الإيقاعي مثار الجدل، وقابلة للجدل وقد يفترض أن يكون الدفاع عن النثر الإيقاعي كالدفاع عن الشعر، فإذا استخدم استخداما حسنا اضطرنا إلى المزيد من الاطلاع على النص. فهو يبرز، وهو يربط، وهو ينشئ تدرجات، ويوحى بتوازيات وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن" (١). ولست بحاجة إلى التنبيه إلى ارتباط التنظيم بالفن على سبيل التعميم ولكنى بحاجة إلى أن أسأل أصحابنا: أين أنتم من هؤلاء؟

أتخالفونهم. لأنهم- مثلنا- ذوو ثقافة تقليدية؟ أم تنزلون على رأيهم فتروا كل تنظيم فنا وتعلموا أن ثمة من يغامر أو يتجاسر على القول بأن النظام والجمال فى الفن متلازمان؟

وليفسح لنا أصحابنا صدورهم لنسأل: لم نكون حسيين فى تذوقنا الجمالى عندما نميل إلى القصيدة القديمة، وذوى فلسفة جمالية تؤمن بالواقع النفسانى فى الحياة والفن عندما نميل إلى القصيدة الجديدة؟

أهناك موسيقى حسية وأخرى نفسية أو شعورية حتى يمكن الادعاء بأن القصيدة القديمة تلوذ بالأولى وأن القصيدة الجديدة تتلبس بالثانية مع الإذعان- فرضا- لكون الموسيقى فى هذه وتلك تتبع من الوزن والقافية؟ (٢).

قد يعجب المرء من هذا التصور، ولكنه سيزداد عجبه عندما يراهم يرتبون عليه تحولا فى آلية التذوق أو وسيلته إذ يقولون: "وقد أدى اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهرى فى التذوق الشعرى.. فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد

(١) نظرية الأدب - أو ستن وارين، وزميله- ترجمة محى الدين صبحى: ٢١٥ ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب- دمشق سنة ١٣٩٢-١٩٧٢

(٢) يرى أصحاب الشعر الحر أنه يقوم على الوزن والقافية. فالسطر الشعرى يقوم على التفعيلة المفردة أو على الجمع بين تفعيلتين ولكن على نحو مختلف، والقافية هى أصح كلمة يمكن أن ينتهى عندها السطر الشعرى. الشعر المعاصر: ٦٥، ٧٠، ٨٦، ٩٣ و ١١٣-١١٥

فى تذوقها أساسا على الأذن اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقى، وإلى جعل الاعتماد فى التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت تجربة معايشة بواسطة القراءة بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثم أداة زمانية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمانية فقط" (١).

وحق للمرء أن يزداد عجباً من هذا التصور المغلوط أو التذوق المعلوم، فالشعر موسيقى اللغة كما يقول "هازلت" الإنجليزي، والعنصر الموسيقى فيه هو الذي يصل به إلى الغاية كما يقول "هيردر" الألماني (٢) والموسيقى تصل إلى النفس وتؤثر فيها من خلال السمع لا من خلال النظر، وليس يختص هذا بلحظة التذوق والاستمتاع بل يمتد إلى لحظة التخلق والإبداع. وبلغنا إلى ذلك "جيروم ستولينتز فى سياق حديثه عن نقص العمل الفنى وهو فى خيال مبدعه، واكتمال صورته حين يتجسد فى المادة التى يتخلق منها - أيا كانت - إذ ينقل عن أعظم فناني عصره "بابلو كازالس" Pablo Casals قوله: "أعتقد أنه لا يكفي الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينه وحدهما بل إنه بحاجة إلى أن يمر بتجربة الصوت مادياً، وعلى الرغم من أن الصوت فى ذاته لن يغير فكرته عن العمل فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعاً من النشوة التى هى مفيدة ومثمرة، وإننى لأشعر عندما أمر بتجربة الصوت أن ثراءه يساعدنى على إبداع أدائى على نحو يختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة" (٣).

ويمضى جيروم فى حديثه هذا مفنداً رؤية "كروتشة" التى تذهب إلى أن انتقال العمل الفنى من خيال المبدع إلى الوسيط المادى لا يؤثر فى عملية الإبداع فيقرر أنها لا تنطبق على وقائع الخلق الفنى فالفنان - أيا كان تخصصه - قد يضطر إلى تغيير

(١) لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ٢٣٣ وينظر نظرية البنائية فى النقد الأدبى - د. صلاح فضل : ٣٨٢ ط ثانية سنة ١٩٨٠

(٢) لغة الشعر الحديث : ٢٠٠ - ٢٠١

(٣) النقد الفنى : دراسة جمالية وفلسفية - جيروم ستولينتز - ترجمة د. فؤاد زكريا : ١١٥ ط ثانية - الهيئة المصرية للكتاب : ١٩٨١

خطته في العمل عند النقل إذا لم يجده محققاً للأثر المطلوب فليس الوسيط سلبياً كقطعة الشمع تأخذ شكل ما تطبع به، ولكنه إيجابي: "إذ يوحى للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل. فالأصوات، والألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها والألفاظ كتلك التي جاءت في بيت "سبندر" تتداعى مع القوافي وتوحى بأفكار جديدة" (١).

وفي إجابات الشعراء على استخبار الدكتور مصطفى سوييف مماثلة لما يجده "كازالس" في استعائته بترديد الصوت من ثراء عمله الإبداعي. فالشاعر إذا ما توقف عند مقطع أو انتهى منه لساعته وأراد أن يشرع فيما بعده يستعيد ما أبدعه بصوت مرتفع ليشد قريحته أو لترفده بما يريد (٢).

وقد أدرك سلفنا ارتباط الشعر - قراءة أو إنشاء - بحاسة السمع، وأن وزنه موسيقى. نرى ذلك في قول الجاحظ: "إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس تحده الألسن بحد مقنع" (٣) - إذا - فالعمل الموسيقي أو الشعري يحتاج إلى الاستعانة بالسمع ليستقيم تخلقه فكيف يستعاض عن السمع بالعين ثم يستقيم تذوقه؟

إن مثل هذا التوجه يخطئه التوفيق؛ فالموسيقى بطبيعتها - سواء أكانت خالصة أو متلبسة بالشعر - تتصل بالحس؛ "إذ إن الأدب والموسيقى فنان سمعيان" (٤) وإذا كان لها خاصية معنوية فهي ماثلة في التأثير بها، والانفعال لها، وموسيقى الشعر العربي لا تشذ عن ذلك فهي ترتبط بالحال النفسية لمنشئه، وترجم حسه وشعوره ولا يعنى هذا أن بحوره التي تتشكل بها موسيقاه موزعة على أنماط الشعور، وإنما هي أشبه بآنية من البلور تتلون بلون محتواها وتختلف درجة لونها بمقدار ما فطرت عليه طبيعة الشاعر من دفق العاطفة وانتقاد الشعور وتمكن الحس للغوى، ولا ريب أن هذا المقدار يتفاوت من شاعر لآخر، ومن: "المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في

(١) النقد الفني : ١٥١ - ١٥٢

(٢) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني : ٢٣٨، ٢٣٠

(٣) رسائل الجاحظ - شرح وتقديم عبد أمناها ١٠٧/٢ طدار الحداثة بيروت أولى سنة ١٩٨٨

(٤) مجلة فصول العدد الثاني - المجلد الخامس - يناير - مارس ١٩٨٥ : ١١١



العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر. فالحالة النفسية للخنساء حين كانت تراثي أخاها غير الحالة النفسية التي تملك أصحاب المرائي من القدماء. شعور الشاعر - إذن - وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر - يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثيرهم بعوامل أخرى لا يمكن حصرها<sup>(١)</sup> ولينكشف التفاوت في العاطفة والحس اللغوي نسوق نموذجين في الرثاء لأبي ذؤيب الهذلي وابن الرومي. يقول أبو ذؤيب في رثاء خمسة من أبنائه هلكوا جميعا في عام واحد (من بحر الكامل): (٢)

أمن المنون وريبها تتوجع	والدهر ليس بمعتب من يجزع
قالت أميمة مالجسمك شاحبا	منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم مالجنبك لا يلائم مضجعا	إلا أقض عليه ذاك المضجع
فأجبتها أما لجسمي أنه	أودى بني من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني حسرة	بعد الرقاد وعبرة ما تفلع

ويقول ابن الرومي في رثاء ابنه محمد أوسط أبنائه (من بحر الطويل) (٣):

بكاؤكما يشفى وإن كان لا يجدى	فجودا فقد أودى نظيركما عندى
ألا قاتل الله المنايا ورميها	من القوم حبات القلوب على عمد
توخى حمام الموت أوسط صبيتي	فلله كيف اختار واسطة العقد
على حين شمت الخير من لمحاته	وأنست من أفعله آية الرشد؟
طواه الردى عنى فأضحى مزاره	بعيدا على قرب قريبا على بعد

وقد يسبق إلى الخاطر أن الكامل لقصره (ست تفعيلات) أكثر تجاوبا مع نغمة الحزن من الطويل (ثمانى تفعيلات) لكن من يستطرق الأبيات وما فيها من حس أغوى يجد أن الأمر على العكس من ذلك فأبو ذؤيب يتصبر فحزنه رزين هادىء بينما ابن الرومي يستبد به الحزن فلا يجد إلى الصبر سبيلا فحزنه هائج يكاد يفتك به، وقد حمل الوزن

(١) موسيقى الشعر: ٧٧

(٢) شرح المفضلين - التبريزي - تحقيق محمد على البجاوى ١٣٩٧/٣ - ط دار نهضة مصر

(٣) مختارات البارودي ٣/٣٢٢ ط نادى مكة الأدبى - أول سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

الشعري عاطفة كل على حقيقتها دون أن ينتقص منها أو يضاعفها. أى أن الوزن عكس على مرآته نفس صاحبه بما أفرغ فيه من عاطفة وحس لغوى. ولكى تتأكد لدينا هذه الحقيقة نسوق نموذجين آخرين موضوعهما نأى المحب وهجره لمن يحب على نفس الوزن. وهاهما ذان:

يقول ابن موهب الخطيرى (من الكامل): (١)

غبتم فمالى فى التصبر مطمع      عظم الجوى واشتدت الأشواق  
لا الدار بعدكم كما كانت ولا      ذاك البهاء بها ولا الإشراق  
أشتاقكم وكذا المحب إذا نأى      عنه أحبة قلبه يشتاق

ويقول الحسن بن هبة الله الموصلى (من الطويل): (٢)

تطالبنى عينى فلم تعد بعدكم      وأنتم على حكم النوى فى سوادها  
وتطمعننى فى طيفكم برقادها      فأزجرها كحلا بميل سهادها  
ولى مهجة لم تبق فيها بقية      سوى ما سكنتم من حميم فؤادها

ولن أتكلم عن المفارقة فى العاطفة بين الشاعرين فهى ظاهرة غاية الظهور، ولكن ما أود الإشارة إليه أن الوزن الشعري أتى على خلاف ما قد يتصور من أن الكامل يتناغم مع العاطفة المشبوبة، وأن الطويل يتلاءم والعاطفة المتحفظة. فابن موهب يتمثل بغيره من المحبين يشتد شوقهم بنأى أحبابهم على حين يفنى الموصلى وجدا على نأى من يحبه فلا يبقى من مهجته إلا مايسكنه. وقد عكس الوزن عاطفة كل من الشاعرين على صورتها، ولعب الحس اللغوى الدور الواضح فى إبراز لونها ومداها. ومحصلة ما نرمى إليه مما أسلفنا أن الشاعر الفارع القامة يستطيع أن يملأ الوزن التقليدى بفيض نفسه فيرى المثلثى صورتها منعكسة على مرآته محددة الملامح من سرور أو حزن، ورضا أو غضب، وانقباض أو انبساط وما إلى ذلك من شتى ألوان الوجدان. ويؤيد وجهتنا مانراه فى تحليل الدكتور محمد مندور لقصيدة ميخائيل نعيمة تحت عنوان "الشعر المهموس" حيث أورد المقطع الذى يقول:

(١) الغصون اليتامة - ابن سعيد المغربى - تحقيق إبراهيم الإبيارى ٧٧ ط ثالثة - دار المعارف

(٢) نفسه ٨٢:

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله  
وقدس نكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله  
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا.  
بل اركع صامتا متلى بقلب خاشع دام  
لنكي حظ موتانا

ثم أعقبه بقوله: "هذا هو الشعر الذى لا أعرف كيف أصفه؟ فيه غنى صادر عما تحمل الألفاظ من إحساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا أليفة إليها. إحساسات ركزناها منذ أجيال.. عزة الغربى المجاهد الشجاع اليقظ ثم ألمانا وقد أصبحنا لانجد أماننا سوى الركوع خاشعين والبكاء فى صمت على إخواننا المهددين... وأخيرا فيه الموسيقى. الشعر من الوافر ولكنه متصل باتصال الإحساس.. موسيقاه مما يسميه الأوربيون ترنيما Melodie وفى هذا ما يمشى الحزن المتصل والألم والخشوع" (١)

لكن هذا النمط من الشعر - وإن اتصل بمشاعر مبدعه أوثق اتصال - لا يروق دعاة الانطلاق والتحرر فراحوا يتخلصون من قيوده التى هى رمز العبقرية ومقياسها، وكانت رحلتهم ثلاث مراحل حدثوا عنها بقولهم: "ولقد استطاعت القصيدة العربية- يعنون كلامهم- أن تمر.. فى تعاملها مع الوزن بمراحل متعددة كان أولها الحفاظ على الوزن التقليدى مع إعادة توزيع القصيدة فى كتابتها وبالتالى فى القراءة.. كما فعل نزار قبانى فى أغلب أعماله الأولى.. وتلت هذه المرحلة.. مرحلة تفتيت الوحدة العروضية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع فى طولها للانفعال الشعرى، وتكتب فى سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر.. أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة الموجة الشعرية أو الدفقة حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الانفعالية المتكاملة. وقد اتسعت هذه الموجة لتشمل أحيانا خمسين تفعيلة" (٢)

(١) فى الميزان الجديد - د. محمد مندور : ٦٨ ط دار نهضة مصر بدون

(٢) لغة الشعر الحديث : ٢٢١-٢٢٢

أما المرحلة الأولى فقد مربنا نموذج لها، وسنذكر للتانية نموذجين: مفرد التفعيلة ومزدوجها. ويتمثل الأول في قول سميح القاسم بعنوان "المجهول" وتفعيلة المتدارك (فاعلن):

عندما تهدر العاطفة

أى عين تراك

يا جبين الملاك

صاعدا في طريق الرؤى الراحفة؟

ويتمثل الثانى في قول السياب بعنوان "جيكور أمى":

تلك أمى وإن أجنها كسيحا

لائما أزهارها والماء فيها والترابا

ونافضا بمقتلى أعشاشها والغابا

تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فالسطر الأول عبارة عن شطر من بحر الخفيف (فاعلاتن - مستفعلن - فاعلاتن) وهو بمثابة إعلان بتنوع التفعيلات، والثانى كله على وزن (فاعلاتن) والثالث على وزن (مستفعلن) أما الرابع فهو على وزن (فاعلاتن) إيدانا بأن: "الدورة الموسيقية قد اكتملت". (١)

أما المرحلة الثالثة فنمثل لها بقول السياب - كما وعدنا من قبل - بعنوان "أحبينى":

وكل شبابها كان انتظارا لى على شط يهوم فوقه القمر

وتنعس فى حماه الطير رش نعاسها المطر

فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالأضواء ناعسة

تؤج النور مرتعشا قوادمها وتخفق فى قوافيها

ظلال الليل. أين أصيلنا الصيفى فى جيكرور؟

ويوضح الجملة الشعرية فى هذا المثال الدكتور عز الدين فيقول: "والسطر الأول هنا قائم - موسيقيا - بذاته. وقد أوردناه هنا لكى يتضح السياق المعنوى فحسب أما الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة تتكون من خمس عشرة تفعيلة إذا نحن وقفنا عند كلمة

الليل فى السطر الأخير. ومن ثمانى عشرة تفعيلة إذا نحن امتدنا إلى نهاية السطر وليس فى وسعنا أن نتمثل فى هذه الجملة كل سطر على أنه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها التحاما قويا<sup>(١)</sup>

وإذا كنا قد كشفنا زيف ماقالوه بصدد الشعر العربى فيما سلف فإننا هنا ننفى أن يكون هذا الكلام شعرا؛ فليس فى منظور ذوى النظر الدقيق--إلا نثرا موقعا. ثم ان اتفقت فواصله فى الروى فهو مرصع، والا فهو مطرف.<sup>(٢)</sup> هذا إن استقلت سطور موسيقيا فإن لم تستقل فهو نثر مرسل. لانعدام التوقف عند نهايات السطور.

وقد سبق إلى هذه الرؤية الدكتور عمر فروخ فتناولها بتفصيل لايسع لمثله المقام هنا ولكننا نذكر أنه تحت عنوان "الشعر الحر عندنا" أورد خطبة لقس بن ساعدة، وأخرى للأحنف بن قيس، ومقامة للحريرى ثم عقب قائلا: "وتجربة الشعر الذى يسمى حرا ليس إلا فواصل مسجوعة أو غير مسجوعة، وقد كانت معروفة منذ زمن بعيد جدا منذ الجاهلية الأولى"<sup>(٣)</sup> وأردف هذا بنقل قطعتين من رسالة الهنا لأبى العلاء المعرى "٤٤٩-١٠٥٧" ثانيتهما على لسان الحيتان نسوق منها على نسق كتابته لها ولما أورده سواها:

وقالت الحيتان المتفكنة

ماحدث نضوب الماء

إلا لخطب قضى من السماء

من هذا الرجل الصالح الذى عمل خيرا فى الصرعين

ودأب فى صلاح الشرعين

فتولى الله عن الإنس كفءاه

وحفظ فى الدراين وفءاه

ولا يمتنع فى القدرة أن يعذب ببركته الماء الأجاج

فيعود كأنه من النحل مجاج

(١) نفسه: ١١١، وينظر مع ذلك : ١١٠، ١١٢

(٢) سبق أن أشرنا إلى ذلك

(٣) هذا الشعر الحديث: ١٢٤، وينظر مع ذلك ١٢٠-١٢٤

ثم انتهى إلى نتيجة استخلصها مما أسلفه فقال: "إذن سقطت دعوى الجدة عندهم في التحرر من الوزن حيناً، ومن القافية حيناً آخر أو منهما في عدد من المرات". (١)

وإذا سقطت هذه الدعوى قامت على أنقاضها حقيقة ناصعة وهي أن مثل هذا الكلام ليس إلا نثراً تختلف صورته بين موقع ومرسل على نحو ماسبق بيانه. هذا. ونود أن نلفت نظر أصحاب الشعر الحر إلى أن ما أسموه جملة شعرية أو نفساً شعرياً لا تتحقق كينونته على نحو صحيح إلا في الشعر العربي بإطاره الأصيل وأمامهم ديوانه على امتداد تاريخه فليقرأوا منه ماشاءوا وقد نجد على سبيل التمثيل في قصيدة أبي ذؤيب، وقصيدة ابن الرومي اللتين قبسنا منهما أبياتاً فيما سلف أكثر من جملة وإذا تطلعنا إلى المزيد فلنمض مع الدكتور محمد مندور نصغي إلى تحليله لقصيدة "يانفس" لنسب عريضة حيث أورد قوله:

قد نام أرباب الغرام      وتدنثروا لحف السلام  
وأبيت يانفس المنام      أفأنت وحدك تشعرين؟  
الليل مر على سواك      أفما دهاهم مدهاك؟  
فلم التمرد والعراك؟      ماسور جسمك بالمتين؟

ثم أردف قائلاً: "ونصت إلى الموسيقى فإذا هي أجمل ما في القصيدة، ونحن الآن بإزاء بحر تقليدي (مجزوء الكامل) ولكن انظر كيف استخدمه الشاعر؟ فالوحدة لم تعد وحدة البيت بل المقطوعة (قد نام - تشعرين) وفي كل مقطوعة أربعة أشطر: الثلاثة الأولى منها يقف بعضها البعض وأما الشطر الرابع الذي نسميه القافلة فيقفى القوافل الأخرى، وعلى هذا النحو تطرد القصيدة كل وحدة لتكون إذا من ثمانى تفاعيل تسيل إلى أن توقفها القافية النونية الساكنة ثم تعود فتستأنف سيرها في المقطوعة إلى أن تقف". (٢) ومضى الدكتور مندور يتحدث عما في الكامل من تساوي التفاعيل لم يؤثر فيها الإضمار، وأنه لم يلحظ فيه طياً، وعن سر تسميته هو والوافر بهذا الاسم ثم قال: "وإذا صحت ملاحظتنا وضح السر في إحياء هذا الوزن بالاطراد، وكل اطراد

(١) نفسه : ١٢٥

(٢) الميزان الجديد في الشعر : ٧٢-٧٣

يلائم الإضناء والحيرة اللذين يزيدهما وضوحا طول المقطوعة، وهى لاتقف عند سكون القافلة إلالتعود من جديد كأمواج البحر التى تتحطم تباعا مزبدة عند صخرة الشاطيء، وهذا يماشى بناء القصيدة المكونة من فروض متتابعة، وموجات نفسية متجددة، وهذه وتلك يطول نفسها ويطرد ثم تفنى ليعود غيرها إلى الظهور. توفيق رائع إلى الملاءمة بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس. بين الصياغة ونفس الشاعر ثم إن الاطراد هنا لاينتهى إلى الفقر والإملال كما يحدث أحيانا فقد عرف الشاعر كيف يتجنبه بالحركة الشعرية، ثم بتقسيمه لتفاعيله الثمانى إلى أربع وحدات ثلاث منها تفصل، وتجمع بينها القوافى ثم يأتى سكون القافلة فيفصل ويجمع بين وحدات القصيدة كلها<sup>(١)</sup>. ولا يخفى أن مقاله الدكتور مندور ينطبق بصورة ظاهرة على الرباعيات والخماسيات أو مايمكن أن نسميه بالمسمطات، وينطبق بصورة أشد ظهورا على الموشحات. ولوأننا أنعمنا النظر فيما سوى ذلك من شعر لرأينا الجملة الشعرية فى صورة تملأ النفس.

إذ تطالعنا فى شعر الغزل عند عمر بن أبى ربيعة وجميل ثبينة، وكثير عزة، والعباس بن الأحنف، وفى خمريات أبى نواس ووصفيات ابن خفاجة، وسيفيات المتنبى، وكافورياته، وغير ذلك ممايزخر به ديوان الشعر العربى الأصيل.

هذه هى موسيقى شعرنا العربى التراثى ترتبط بوجودان الشاعر ارتباطا وثيقا<sup>(١)</sup> ولكن أصحاب النغمة النشاز يرمونه بالعجز عن الإيماض بما يموج فى نفس الشاعر من شتى الأحاسيس، وبغير ذلك مما سبق بيانه، لتخلو الساحة لما أسموه من الكلام شعرا تنهض موسيقاه بما لم تنهض به موسيقى شعرنا. ليس هذا فحسب ولكنهم يمشون إلى غاية أبعد مدى فيرمون من يخالفهم الرأى بأنهم ذوو ثقافة تقليدية، ولاندرى أتلحق هذه الوصمة بكل من يكشف عن عوار شغشقتهم ولو كان من ذوى الصوت الجهير من نقاد الغرب؟.

(١) الميزان الجديد فى الشعر ٧٣

(٢) ومثله كل شعر جرى على الوزن والقافية . ينظر: قواعد النقد الأدبى - لاسل كرى -

ترجمة محمد عوض : ٤٤، ٤١

فليسمع هؤلاء- إن كانوا يريدون أن يسمعوا - ما يقول "أوستن وارين" وزميله فى النظرية الموسيقية لأوزان الشعر، ونبوا بشعرهم فى ثايا حديثهم عن أبرز الرؤى فى هذه الأوزان حيث يقولان: "النموذج الثانى هو النظرية الموسيقية. وتقوم على افتراض يبدو صحيحا إلى آخر مدى. وهو أن الوزن فى الشعر يماثل الإيقاع فى الموسيقى؛ ولذلك من الأفضل أن يمثل فى نوبة موسيقية". ويتحدثان عن بدء ظهورها سنة ١٨٨٠ على يد "سينى لانير" فى كتابه (علم الشعر الإنجليزى) ومآلها بعد ذلك من صقل وتهذيب ثم يقولان فى تقويمها: "وللنظرية ميزة التأكيد الشديد على ميل الشعر نحو الزمن الذاتى للمنشد، وهى تبين الطرق التى بها نخفض صوتا أو نسرعه، أو نمطه، أو نقصره فى نطاق الكلمات، وهى أنجح ما تكون فى الشعر القابل للغناء، وتعجز حين تطبق على الشعر الحر حتى إن بعض شراح النظرية ينكرون أن يكون الشعر الحر شعرا".<sup>(١)</sup>

والسؤال الذى يطرح نفسه : ماذا يقول أنصار الشعر الحر فى شراح النظرية الموسيقية فى الشعر؟ أدو ثقافة تقليدية أم أصحاب رؤية ثاقبة ونظر سديد؟ وقبل ذلك : ماذا يقولون فى تقويم "أوستن وارين" وزميله "رينيه وليك" لهذه النظرية ومؤداه أن نجاحها فى الشعر القابل للغناء برهان ثرائه الموسيقى، وعجزها فى الشعر الحر آية فقره فيها، وأن البديهة تقضى بنفى الكلام من حظيرة الشعر عند ما يعرى من الموسيقى؟.

على أنه لايتأبى- مايدعونه بالشعر الحر- على التسجيل الموسيقى فحسب بل إنه يستعصى على التلحين أيضا. فهذا باحث مستقيم الطبع يتذوق الشعر، ويجيد الموسيقى وتحظى ألقانه بقبول أوساط تتذوقها ومن بينهم لفيف من أساتذتها ومؤرخيها يحاول تطويع الشعر الحر فيجده مضطرب الإيقاع مما أربك العازفين معه، وضابط الإيقاع مع أنه ممن يجيد هذا النمط من القول. وقد حدثنا عن تجربته تلك بعد أن عثر على

(١) نظرية الأدب : ٢١٦-٢١٧، نقلا عن "دونا لاد ستوفر" فى كتابه طبيعة الشعر الذى صدر فى نيويورك ١٩٤٦م : ٢٠٣-٢٠٤ وعن "جورج سيتوارت" فى كتابه التكنيك الحديث للأوزان كما توضحه الأغاني الشعبية "وقد صدر فى نيويورك سنة ١٩٢٢. وواضح أن هذه الفترة هى التى ظهرت فيها موجة الشعر الحر عندما ثم اشتند صخبها ينظر: الشعر المعاصر : ٨١، نظرية الأدب : ٤٢٥.



نماذج تخلو من الميثولوجيا الإغريقية الطاردة لتفاعلها مع وجدانه، ومن الاعتماد على رسم الجو الإيحائي الحائل دون وضوح المعانى بدرجة كافية والمؤدى إلى استحالة تلحينها فقال: "راقتنى إحدى أندلسيات فتحى سعيد.. وتوارد على خاطر وزن السماعى الثقيل لاستخدامه فى هذا اللحن فاستخدمته فى الجمل الافتتاحية ووجدت أنه يعطى الجو المناسب ... ثم أردت أن أستخدمه فى سياق القصيدة واخترت لذلك الأبيات التى تقول:

"والنهر ذلك المساء/ يورق فى العروق والدماء/ كرما لنهر ها ظمى/(١) فكان أن استقام الشطر الأول والثالث للإيقاع أما الشطر الثانى فكان لزاما أن أكسر الإيقاع بإضافة بعض "الدمات" وجاء مقبولا إلا أن ضابط الإيقاع- وهو طبيب وشاعر يكتب شعر التفعيلة استجاب لى أول الأمر بعد جهد جهيد فى تطويع الإيقاع حتى نحفظ بروح إيقاع السماعى إلا أن ذلك كان صعبا لدرجة أننا فى كل تجربة للحن كنا نقف مرة أخرى عند هذا الشطر لنسترجع معا ما أحدثت من تنويع على الإيقاع. وأخيرا ومنعا لحدوث ذلك التوقف عند الأداء الفعلى للحن اكتفينا بالانتقال إلى إيقاع ثلاثى بسيط لهذا الشطر ثم نعود إلى السماعى الثقيل فى الشطر الثالث"

ثم مضى يذكر أثر هذا اللحن على المختصين وما دار حوله من نقاش قائلا: "وقد استمع الأستاذ فتحى سعيد لهذا اللحن، ودار النقاش حول هذه النقطة وكان السؤال هو: هل يلجئنا شعر التفعيلة إلى التخلّى نهائيا عن إيقاعاتنا المركبة (هذه الإيقاعات - كما يقول الباحث - ركن أصيل فى موسيقانا العربية .. وهو أيضا ثابت الأثر كما تدل التجارب العلمية الفسيولوجية) أو أن على الموسيقيين أن يعملوا على إدخال هذه التنويعات على الإيقاعات ويتدربوا عليها، ويدربوا أجيالا جديدة وهو أمر يبدو حاليا من الصعوبة بمكان كما حدث مع ضابط إيقاعنا بالرغم من مقدرته الإيقاعية والشعرية معا فمقدرته على كتابة شعر التفعيلة لم تمكنه من تطبيق التفعيلة على الإيقاع الموسيقى؟"(٢)

(١) تشير العلامة المائلة إلى السطر الشعري على منهجهم.

(٢) مجلة فصول - العدد الثانى من المجلد الخامس: ١١٣

وبعد أن استطلع آراءهم وعرف أثر هذا اللحن المضطرب على نفوسهم تساءل قائلاً: وإذا كان هذا الجهد ممكناً فهل يستحق الأمر هذا العناء لكي نتخلى به فعلاً عن بعض أسس حضارتنا أو يكون من الأجدى أن نتبين الثوابت من هذه الأسس ونبذل جهدنا فى التجديد فى مجال المتغيرات من الأفكار والأخيلة وتنويع الأوزان والنقطيع درن هدم الصرح الثابت منذ الأزل؟<sup>(١)</sup>

ولنا بعد ذلك كله ان نسأل أنصار الشعر الحر: كيف يصح - مع استعصائه على التسجيل الموسيقى وعلى التلحين - الادعاء بأن القصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق نوعاً من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه؟<sup>(٢)</sup> أين كمال الموسيقى مع هذا الاضطراب؟ وأى اضطراب يثمر تنسيقاً فى المشاعر والأحاسيس؟

وفى ختام الحديث عن هذا العدول الشارد لايسعنا إلا أن نورد هذه الكلمة الدقيقة للدكتور شوقى ضيف؛ فهى تعبر عن حقيقة ينشدها الحراس على إحقاقها، وقد سجلها بعد أن بين منهج هؤلاء فى بناء السطر الشعرى، وحجتهم فى ابتداعه أو اتباعه، واعتده صورة غريبة انتهجها شعراء المهجر الأمريكى فقال: "وقد كثر من يصنعونها فى هذه الأيام بحجة أنها تقضى على الحشو ورتابة القوافى كما تقضى على التكرار.... الخ، ونزعم زعماً أنها لن تعيش بيننا طويلاً إلا إذا دعمها أصحابها بقيم صوتية كثيرة تتلافى ما فقدته من أنغام القافية، وتقابل الشطور لسبب بسيط هو أن شعرنا غنائى، وهو لذلك يزخر بالأنغام، وما كانت موسيقاه الغنية عيباً بل هى ميزته الكبرى بين أنواع الشعر فى العالم؛ إذ تطرد الألحان فيه بصورة مضبوطة تؤثر فى الأعصاب وكأنها إيقاعات لجوقة موسيقية يصل تأثيرها إلى سامعها من جميع الجوانب والأركان".

ثم أردف مبيناً فى إيماءة ذكية العلة الكامنة وراء هذا المنزع ومفنداً إياها فقال: "والحق أن شعرنا ليس فى حاجة إلى أن نخضعه للشعر الغربى وصوره العروضية؛ لأنه شعر كامل الأداء من الوجهة الموسيقية، وكل محاولة لإخراجه عن صورته

الخاصة من شأنها أن تنزل به عن مستواه النغمي. وحقا أن الصور الغريبة تجعل النظم أهون وأيسر غير أن هذا التيسير ليس مطلباً للشاعر الممتاز الذي يستطيع بملكاته تذليل كل صعوبة، بل إن الصعوبة وخاصة في القافية من شأنها أن ترهف حسه وتصلق قريحته، وتضبط منظوماته بنقط ارتكاز تتيح للناس أن يحفظوا شعره ويرددوه، والقافية في شعرنا ليست عبئا ثقيلا كما يظن؛ فإن لغتنا تمتاز بثروة لغوية كبيرة، وما على الشاعر إلا أن يتزود زادا وافرا منها فإذا القافية في يده هينة، وأكبر دليل على ذلك أنها لم تستعص على شعرائنا البارعين طوال العصور الماضية بل إنها لم تستعص على شعرائنا المبدعين في الشعر القصصي من أمثال سليمان البستاني الذي ترجم إلياذة "هو ميروس" وشوقي الذي صنع مسرحيات مختلفة وأولى لشعرائنا أن يتركوا هذا التجديد في إطار قصائدهم، وأن يتجهوا إلى التجديد في المضمون" (١) هذا. وقد يظن أنني أطلت صلبة العدول في هذه البنية لكن معاشة المصادر التي تناولتها تومىء إلى الجهد المبذول في بلورتها على صورة إن لم تكن في غاية القصد فهي على غاية الاعتدال مع تمام الوضوح في المعالجة، وللقارىء - بعد - رؤيته التي هي مناط القبول والاحترام.

- ثانيا : النشر:

وإذا ألقينا نظرة عاجلة على النشر ألفيناه أنواعا أقدمها الخطبة، وأحدثها المقال، والقصة، وبينهما الرسالة. غير أن القصة تحتل مكانا بارزا في ساحة الإبداع حتى ليقرر بعض النقاد أنها "صارت.. أعظم الأجناس الأدبية خطرا" (٢). وذلك يدعونا إلى الإلمام بها دون ماسواها من الخطبة والرسالة، والمقالة والخطبة؛ لأن العدول فيها - على تعذر - لا يمثل وجهة فنية أو ليس بذى خطر؛ إذ لا يعدو البنية الشكلية كالعدول عن الأسلوب المرسل إلى المسجوع أو عكسه، أما ما عداها فإنه غير ميسور. وأهم أنواعها - فيما يرى النقاد - : الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر د. شوقي ضيف: ٧٨، ٧٩ ط رابعة - دار المعارف.

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٤٩١

وقبل أن نمضى فى الحديث عن بنى القصة نذكر بتحديد النقاد للرواية والقصة القصيرة، وبذا تتحدد القصة.

أما الرواية فهى أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، والقصة القصيرة فقد حددها بعضهم بالزمن المستغرق فى قراءتها، وهو يتراوح بين نصف ساعة وربع ساعة بينما حددها آخرون بعدد من الكلمات يتراوح بين خمسمائة وألف كلمة وعشرة آلاف كلمة، وماقل عن خمسمائة يسمونه: Sketch. موقفاً أو فقرة ومازاد عنها ولم يصل إلى حد القصة القصيرة يسمى قصيدة. (١)

وأياً ماكان التحديد فالصفة الأساسية التى تختلف فيها عن القصة - فوق الطول- هى وحدة الانطباع. ومع ذلك فهى - غالباً - ماتحقق الوحدات الثلاث التى عرفت المسرحية الكلاسيكية الفرنسية وهى وحدة الحدث، والزمان والمكان، والشخصية - (٢) وإذ قد عرفنا ماتقدم فحسن منا أن نعرض بنى الفن القصصى وهامى ذى:

#### أ- البنية العضوية:

وتشكلها العناصر الخمسة المتعارفة للقصة وهى : الحادثة - السرد - البناء - الشخصية - الزمان والمكان - الفكرة. (٣)

#### ب- البنية الشكلية

وتتمثل فى الحكمة أو الإطار الذى تنصهر فيه حوادث القصة وشخصياتها بحيث تبدو وحدة ذات دلالة عن طريق الصورة العضوية التى تنظم فيها الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة، وتلك هى الحكمة أو البنية البسيطة للقصة التقليدية كما قرر ذلك: (أ. ل. بيدر) A.L. Bader حيث قال: "أية قصة :

- ١- تستقى بنيتها من حكمة مبنية على صراع، وينبثق عنها حدث Action.
- ٢- وهذا الحدث متوال متنام بمعنى أنه يقدم للقارئ شيئاً يلاحظه. وهو ينكشف ويتطور عادة بواسطة سلسلة تولد تشويقاً (Suspense) .

(١) الأدب وفنونه : ١٤٧ - ١٤٨

(٢) نفسه

(٣) نفسه : ١٣٧ - ١٤٦

٣- ويؤدى فيها الحدث إلى حل الصراع فى النهاية معطيا القصة بذلك (غاية) (١).  
**ج- البنية التكوينية:**

ونعنى بالبنية التكوينية طبيعة عناصر القصة من حيث كونها من الحقائق الكونية أو من الغيبيات والوقائع الغريبة غير المألوفة تلك التى يسميها النقاد بالعناصر المثالية.

والجدير بالذكر فى هذا المجال أن القصة - فى أول نشأتها - كانت ذات عناصر غيبية ووقائع غير مألوفة لتأثرها حينئذ بالملاحم. نرى ذلك فى قصص الرعاة التى ظهرت فى الأدب اليونانى والرومانى إبان القرون الثلاثة الأولى للميلاد مثل قصتى: (ثاجنيس وكارخيل). حيث تسامت كل منهما بجمال الحبيبة وخلقها حتى بدت شاذة عن الطبيعة وصورت عالما خياليا للرعاة والراعىات وكيف كان المحبون يتغلبون على العقبات فى سبيل الظفر بالحبيبة، وفى هذا السياق تظهر عناصر السحر، واستطلاع المستقبل، وتلعب الصدفة دورا كبيرا تخرج فيه عن حدود الاحتمال. ونراه أيضا فى قصص الفروسية إبان القرون الوسطى؛ إذ كان الفارس يصور فى إطار مثالى كامل؛ فهو يعيش فى عالم بعيد عن الحقيقة وتعيّنه قوى غيبية، وتساعد الساحرة المجهولة (أرجاندا) وكان - لذلك - يحارب عمالقة ومخلوقات غريبة فيحرز نصرا بعد آخر. وقد كرس قواعد الفروسية على هذا النسق الكاتب الأسباني (سان بدرو) SAn pedro بقصته "سجن الحب" التى نشرت سنة ١٤٩٢ م. (٢)  
**العدول فى القصة:**

يتناول العدول فى القصة البنى التى أسلفنا الحديث عنها:

#### أ- ففى البنية العضوية:

يعدل الأديب عن توجيه عنايته إلى كل عناصر القصة ملتفتا إلى عنصر منها فيجعله مركز اهتمامه، ونتيجة لذلك تنشأ قصة مطبوعة بطابع العنصر الغالب فنرى

(١) بنية القصة القصيرة الحديثة - ترجمة د. محمد سليمان القويلى : ٢٠٣ مجلة الدارة - العدد الثانى سنة ١٤١٣هـ - سنة ١٩٩٢م. وينظر : الأدب وفنونه : ١٤٠ - ١٤١ لرؤية هذه البنية بصورة أوضح. وقد أثّرنا ما أثبتناه لوجازته.  
 (٢) ينظر : النقد الأدبى الحديث : ٤٧٦

قصة الحادثة حين يهتم الكاتب بالوقائع، وقصة الشخصية حين يعنى بالمواقف (١)؛ ففي الأولى تكون الحركة هي الشيء الرئيس، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق. فالحركة عنصر أساسى فى العمل القصصى عضوية كانت أو ذهنية (٢)، وتتمثل العضوية فى الحوادث التى تقع، وتتمثل الذهنية فى تطور الفكرة نحو الهدف الذى ترمى إليه القصة وفى الثانية يكون الاهتمام بالشخصية أولاً ثم الوقائع التى تتجلى من خلال مواقفها سواء أكانت الشخصية مسطحة لاتغير فى تكوينها وإنما يكون التغير فى علاقاتها بالشخصيات الأخرى، أو كانت نامية يتم تكوينها بتمام القصة. (٣) وإذا وجه الكاتب عنايته إلى الزمان والمكان نشأت قصة الحقبة وهى التى تهدف إلى تصوير مجتمع معين فى مرحلة معينة لا إلى حقيقة إنسانية تتراءى فى كل عنصر، ويمثل هذا النوع قصة "أنا الشعب" لعبد الرحمن الشرفاوى.

وإذا سيطرت فكرة "ما" على الكاتب ثم أطلق العنان لقلمه يرسم ماتهتف به نفسه فى صورة قصة فسترى ملامح الفكرة طافية على السطح، وإذا نحن أمام قصة الفكرة؛ إذ تبدو تصرفات الأشخاص صدى للفكرة لاستجابة لتكوينها الخاص، ومن ثم ينعدم تأثيرها لاستلاب حريتها بالتوجيه الذى يوجهها إليه الكاتب، ولا يشذ عن ذلك إلا ما يسمى بالقصة الدرامية *dramatic novel*؛ فهى على الرغم من التصرفات المنطقية أو الضرورية يصدر عنها فى الوقت نفسه تصرفات هى صدى لكامل حريتها مثل قصة "مرتفعات وذرنج" للكاتبة الإنجليزية (إميلي برونتييه) Emily Bronte. (٤)

وعلى هذا النحو نرى أنواعا مختلفة من القصة بالتركيز على واحد من عناصرها التى جرى عليها العرف لهذا الجنس الأدبى. على أنه ينبغى أن نكون على ذكر من أن التركيز على هذا العنصر أوداك لا يلغى ماسواه، وإنما يتوارى وراءه، ونستأنس لذلك بقول بعض النقاد: "على أن انقسام القصة إلى قصة حادثة، وقصة شخصية لا يتمثل بهذه الحدة، وكل ما فى الأمر أن كاتباً يولى الشخصية اهتماماً أكبر، وآخر

(١) الأدب وفنونه : ١٤٢

(٢) نفسه : ١٣٨

(٣) النقد الأدبى الحديث : ٥٢٩-٥٣٠، الأدب وفنونه : ١٤٢-١٤٣

(٤) الأدب وفنونه : ١٤٦-١٤٧

يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلوا تاما سواء من الشخصية أو الحادثة". (١) وما يصدق على هاتين يصدق على ما سواهما مما تمثله بقية العناصر.

### ب- وفي البنية الشكلية:

يعدل الكاتب عن الصورة العضوية البسيطة التي تسير وفق منهج زمني في عرض الأحداث (٢) إلى منهج آخر. ويمس هذا العدول جانب الحكمة كما يمس طريقة العرض: ففي الحكمة يؤثر الكاتب الطريقة الانتقائية حيث لا يظهر علاقة منطقية بين الوقائع وإنما تتلاقى في البطل؛ فهو الذي يربط بينها باعتباره النواة المركزية التي تلتقي عنده العناصر المتفرقة، ويمثل هذا النوع قصص المغامرات كقصة "روبنسون كروزو". لدانيال ديفو. (٣)

وفي طريقة العرض نرى للمبدعين مناهج عديدة: فقد "تبدأ القصة بنهايتها وكثيرا ما يقع ذلك في القصص البوليسية فتبدأ بوقوع الجريمة لتمييز خيوطها والرجوع إلى كشف الغامض منها، وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسة في منظر صامت يعتمد على الوصف اعتمادا كبيرا ثم يقف ليرجع إلى الوراء سنين كثيرة يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدمه أولا". (٤)

وإلى جانب هذا وذاك يمس العدول عنصر السرد حيث يعدل الكاتب عن الطريقة المباشرة (٥) فيدع "بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ليخلق الشعور بالألفة والثقة" معتمدا في ذلك على مهارة في السرد تمكنه من تبرير الحكاية بما يحيط بها من مجال لينتسر له إقناع المتلقي، "وقد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل كما في "الأم فرتر" لجوته أو مذكرات يومية كما في قصة "الغثيان" لسارتر". (٦)

والعدول عن منهج إلى آخر ينم عن رؤية فنية دعت إليها رغبة الأديب في معايشة المتلقي، ومشاركته وجدانه.

(١) الأدب وفنونه : ١٤٣

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٥١٤

(٣) الأدب وفنونه : ١٣٩-١٤٠

(٤) النقد الأدبي الحديث : ٥١٤

(٥) نفسه : ١٣٨-١٣٩

(٦) نفسه : ٥١٥

## ج - وفي البنية التكوينية:

نرى الكتاب يتمردون على قصص الرعاة والفروسية، وقد أثمر هذا التمرد تغييرا في طابع عناصر القصة إذ تحول من المثالية، والوقائع الغيبية إلى الطابع المعقول أو المؤلف في دنيا البشر.

وقد مر هذا التغير بأطوار يمثل كل منها صورة من صور العدول عرفتھا القصة في كل خطوة خطتها في سبيل تطورها، ونرصد هذا بإيجاز فيما يلي:

١- بدأ "سرفانتس" هذا التمرد بسخريته من قصص الفروسية من خلال قصته "دون كيخوته"؛ إذ قلّد هذه القصص في سخرية تتقلّ الحوادث المثالية التي تتمثل فيها المأساة إلى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الأليم.

وكذلك فعل "جوتيه" - في مقدمة الكتاب الفرنسيين -؛ إذ هاجم قصص الرعاة بقصته "موت الحب" حين صور حبا لا أثر فيه للمثالية بين راع غليظ الطبع وراعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة.

وقد أثمر هذا الهجوم ثمرة جيدة؛ حيث ظهر في الأدب الإسباني ثم في الأدب الفرنسي ما عرف بقصص "الشطار" وكان هذا النوع أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع.

٢- وفي القرن السابع عشر ازدهرت الكلاسيكية، وأثرت قواعد "العقلية" في المسرح فعنى فيه بالتحليل النفسي، وبخاصة التحليل العاطفي. وكانت قصة "أميرة كييف" لصاحبها السيدة "لافايت" Mme de Lafayette التي نشرتها ١٦٧٨م فتحا جديدا في عالم القصة بما نهجته من سبر أغوار النفس الإنسانية بإلقاء الأضواء على جوانبها العاطفية من خلال الأحداث.

وعلى الرغم مما حققته "أميرة كييف" من طفرة فقد ظلت القصة محقورة في نظر أكثر الكتاب والقراء؛ إذ كانوا لا يرونها سوى مسلاة للنساء وبقيت على هوانها هذا حتى أطل القرن الثامن عشر فارقت مكانتها على يد "لوساج" Lesage بقصته "جيل بلا" Gil Blas في سنة ١٧٤٧م حيث تجلّى فيها الاهتمام بحوادث المجتمع ومايسود طبقاته من علاقات. ومايشوبها من عيوب فمهدت لصيرورة القصة ذات صبغة ديموقراطية في تناول مشكلات الطبقات الشعبية في المجتمع.



٣- وتبلورت القصص ذات القضايا الاجتماعية، وكانت تدور حول محورين يستهدفان غاية واحدة:

أولهما : الفرد وحقوقه المهضومة، وما يقتضيه ذلك من تغيير النظم القائمة  
وثانيهما : ما ينبغي أن يكون فيه من تعاون لإسعاد أفرادِهِ.

وبذلك صارت هذه القصص أعمق أثرا في علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين. غير أنها كانت ذات طابع عاطفي مشبوب، كما أن إشارتها للفكرة كانت ذات نزعة خطابية مباشرة، وكانت الشخصيات فيها تصور أو تمثل في بطولة يبعد بها مؤلفوها عن مجرى الحقائق المألوفة عند عامة الناس.

٤- ولإغراق الرومانتيكية في الخيال والبعد عن الحقائق المألوفة قامت الواقعية ثم الطبيعية على أنقاضها فغاص الكاتب في الواقع يستقى منه وقائع الحياة الفردية والاجتماعية، ويجعل منها مجالا تتحرك فيه شخصياته حتى تنتهي إلى نتيجة مأخوذة من أحداث الواقع نفسها، وهو في ذلك يختفي وراء العالم الواقعي ويكتفى بتحليل شخصياته التي ينتزعها من الطبقة الوسطى أو من العمال. ويشرح دوافعهم النفسية في مسلكهم إزاء موقف معين بما يضيف عليه طابع الإقناع.

ولم تكف الواقعية والطبيعية بالوقوف عند حد الواقع بل ارتادت جوانب النفس الإنسانية تكشف ما فيها من السوء والشر فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد والعزائز الحيوانية التي تستشري فيها بصورة تنذر بهلاكها وتغيير نظهما. وتمثل الاتجاه الواقعي مجموعة "المهزلة الإنسانية" لبلازاك Balsac (١٧٩٩- ١٨٥٠م) حيث أعطت صورة نابضة لتاريخ المجتمع الفرنسي، كما تمثل قمة الاتجاه الطبيعي مجموعة "روجون ماكار" لإميل زولا ؛ فهي من خلال جمع الحقائق وعرضها توجه حياة الشخصيات القصصية حيث تنتهي الحقائق العملية والاجتماعية.

وعلى الرغم من موضوعية كتاب هذين المذهبين فإنهم يدعون نتاجهم القصصي في صورة فنية بارعة؛ فهو ليس مرآة يعكس الواقع كما هو ولكنه يعرض وقائعه في نسق فني شيق تتأثر فيه بالشخصيات وتؤثر فيها، وتوحى بآراء وقضايا هي

رة التأثير المتبادل بين الشخصيات والوقائع. (١)

هذا:

طال العدول عن العرف الأدبي بالقصة خطوات فسادا انتهى بها إلى النضج الفني  
تخلصت أولا من العالم الغيبي والقوى العجيبة التي كانت تنبئها من الملاحم، ثم من العالم  
مثالي الذي كانت تبعد فيه عن الواقع المألوف ثم من العالم الأرسطراطي الذي كانت  
تم فيه بطبقة خاصة هي في الذروة من المجتمع

لا تمثله، ثم تكفى بعد ذلك بالنزول إلى أغوار المجتمع لتسبر مشكلاته بل غاصت كذلك  
الجوانب المظلمة : جوانب السوء في الأفراد والجماعات لتعالجها". (٢)

ليس هذا فحسب ولكنها تطلعت إلى تحليل الجوانب النفسية فمضت تتغلغل فيها  
تخسس دخالها وتفضي بآراء تكشف عما في حناياها، ثم طمحت - بما يؤازرها من التقدم  
العلمي والفكري - إلى مخاطرات تتصارع فيها قوى الخير والشر فيما سمي بالقصص  
اليسية؛ إذ تنشر حوادثها نوعا من الغموض يهيئ الفكر مع الوثوق بأن ما يترأى في  
قوة اللغز ليس إلا واقعا إنسانيا سيفض مغاليقه إنسان ذو قدرة يمكن أن يمسك بالخيط  
س تنتهي إلى كشف ما أحكم الشرير إخفاءه. (٣)

هذا ما تهيأ لنا الحديث عنه من العدول عن العرف الأدبي ، وقد آن لنا أن نلم  
حديث عن العدول في الوضع العجبي.

ينظر : النقد الأدبي الحديث : ٢٦٤ - ٢٨٧

النقد الأدبي الحديث : ٢٨٧

ينظر: النقد الأدبي الحديث : ٢٨٨، ٢٩٠

## الفصل الثالث

### العدول في الوضع المعجمي

وفي تناولنا للعدول في الوضع المعجمي نلم بالقاصد منه والشارد على النهج الذي سلف.  
- العدول القاصد:-

ويمثل هذا اللون فيما عدل به من الألفاظ عن معانيها التي وضعت بإزائها في معاجم اللغة إلى معان أخرى. وإنما يكون ذلك حين تتوفر الملابس بين المعدول عنها والمعدول إليها سواء أقامت على التشبيه أو على ماسواه من الملابس على اختلاف أنواعها وهي التي يتحقق بتوفرها ما تعارف عليه البلاغيون والنقاد باسم المجاز المرسل، والاستعارة والتمثيل القائم على حدها والكناية.

ويمثل هذا العدول تنعكس على العبارة خصيصة الأدب فإذا بها تتسلل إلى النفس فتمازجها وتتفاعل معها وتفاعل بها فعل السحر. وهذا الأثر هو ما أسماه عبد القاهر فضلاً ومزية في سياق حديثه عن هذا النمط من العدول حيث قسم الكلام الفصيح إلى قسمين مرد الحسن في أولهما إلى اللفظ وفي ثانيهما إلى النظم ثم بين ما يعنيه بالأول فقال: "فالقسم الأول الكناية والاستعارة، والتمثيل الكائن على حد الاستعارة. وكل ما فيه مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر. فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو - إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي - أوجب الفضل والمزية. فإذا قلت: هو كثير رماد القدر كان له وقع وحظ من القبول لا يكون إذا قلت: هو كثير القرى والضيافة ٠٠٠ وكذا إذا قلت: رأيت أسداً له مزية لا تكون إذا قلت: رأيت رجلاً يشبه الأسد ويساويه في الشجاعة، وكذلك إذا قلت: أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى كان له موقع لا يكون إذا قلت: أراك تتردد في الذي دعوتك إليه كمن يقول:

خرج ولا أخرج فيقدم رجلا ويؤخر أخرى.. لا يجهل المزية إلا عديم الحس ميت لنفس،  
إلا من لا يكلم؛ لأنه من مبادئ المعرفة التي من عدمها لم يكن للكلام معه معنى". (١) ويمد  
الإمام عبد القاهر مظلة هذا العدول إلى المجاز المرسل؛ إذ المجاز أعم من الاستعارة (٢)  
ومن ثم رأيناه يسوق أمثلة لما ورد فيه السبب مراداً به الأثر الناشئ عنه، ومن تلك الأمثلة  
ولهم في صفة راعي الإبل: إن له عليها لإصبعاً يريدون بالإصبع الأثر الحسن ثم نظر لذلك  
قوله: "ويشبه هذا في أن عبر عن أثر اليد والإصبع باسمهما وضعهم الخاتم موضع الختم  
قولهم: عليه خاتم الملك، وعليه طابع الكرم والمحصول أثر الخاتم والطابع". واستشهد لذلك  
قول الشاعر:

وقلن حرام قد أحل بربنا      وتترك أموالا عليها الخواتم

قول الآخر:

إذا فضت خواتمها وفكت      يقال لها دم الودج الذبيح

لم يرقه تأويل أبى على الفارسي للمراد في البيتين بأنه على تقدير مضاف محذوف  
كون أصل الأول: وتترك أموالاً عليها نقش الخواتم، وأصل الثاني: إذا فض ختم  
واتمها؛ لأن هذا التحليل منظور فيه إلى المعنى والغرض لا إلى طريق أدائه. نرى  
ك في قوله: "وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة به، وذقته بالحاسة  
سهياً لمعرفة طعمه لم تشك في أن الأمر على ما أشرت لك إليه، ويدل على أن المضاف  
قد وقع في المنسأة، وصار كالشريعة المنسوخة تأنيث الفعل في قوله: إذا فضت خواتمها  
وكان حكمه باقياً لذكرت الفعل كما تذكره مع الإظهار" (٣) وقبل عبد القاهر  
ما يربو على قرنين من الزمان (٤) أشار ابن قتيبة إلى هذا النمط من  
عدول فأورد ألفاظاً عدل بها عن معناها المعجمي إلى معنى أعم

(دلائل الإعجاز: ٢٧٩ - ٢٨٠)

(ينظر: أسرار البلاغة - تعليق محمد عبد العزيز النجار: ٣٦٠ ط صبيح سنة ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م  
ودلائل الإعجاز تحقيق المراغي ١٩٩٩.

(أسرار البلاغة - تحقيق رشيد رضا: ٢٨٤ - ٢٨٥ ط صبيح - سادسة سنة ١٣٧٩ هـ - ١٩٥٩ م.  
توفي ابن قتيبة سنة ٢٧٦ هـ وتوفي عبد القاهر سنة ٤٧١ هـ)

وأوسع (١) حيث قال: "وأما قوله سبحانه (فإن كنت في شك مما أنزلنا إليك فاسأل الذين يقرءون الكتاب من قبلك) ففيه تأويلان: أحدهما أن يكون الخطاب لرسول الله صلى الله عليه وسلم والمراد غيره من الشكاك؛ لأن القرآن نزل عليه بمذاهب العرب وهم قد يخاطبون الرجل بالشيء ويريدون غيره، ولذلك يقول متمثلهم: إياك أعنى واسمعى يا جارة، ومثله قوله: (يا أيها النبي اتق الله ولا تطع الكافرين والمنافقين إن الله كان عليماً حكيماً). الخطاب للنبي صلى الله عليه وسلم والمراد بالوصية والعظة المؤمنون. يدلك على ذلك أنه قال: (واتبع ما يوحى إليك من ربك إن الله كان بما تعلمون خبيراً) ولم يقل بما تعمل".

ويسترسل ابن قتيبة في ذكر ماجرى على هذه الوتيرة فيقول: "ومثل هذه الآية قوله: "واسأل من أرسلنا من قبلك من رسلنا أجعلنا من دون الرحمن آلهة يعبدون". أى سل من أرسلنا إليه من قبلك رسلاً من رسلنا. يعنى أهل الكتاب. فالخطاب للنبي صلى الله عليه وسلم والمراد المشركون". ليس هذا فحسب ولكنه يقيس ما تراءى له في هذه الألفاظ على ما تراءى له في الشعر فيسوق أبياتاً للكُميت في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم وهى التى يقول فيها:

إلى السراج المنير أحمـد لا	يعدلنى رغبة ولا رهـب
عنه إلى غيره ولو رفع النـا	س إلى العيون وارتقبـوا
وقيل أفرطت بل قصدت ولو	أكثر فى اللجاج واللجب
أنت المصطفى المحض المذهب فى النسـ	بة إن نص قومك النسبـ

ثم أردفها قائلاً: "فالخطاب للنبي صلى الله عليه وسلم والمراد أهل بيته فورى عن ذكرهم به .. وليس يجوز .. أن يكون هذا للنبي صلى الله عليه وسلم؛ لأنه ليس أحد من المسلمين يسوءه مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولا يعنف قائله عليه. ومن ذا يساوى به ويفضل عليه حتى يكثر فى مدحه الضجاج واللجب؟ ... والآخر: أن الناس كانوا فى عصر النبي صلى الله عليه وسلم عليه أصنافاً: منهم كافر به مكذب له .. وآخر مؤمن به مصدق ..

(١) أورد ذلك فى موضعين من كتابه "تأويل مشكل القرآن" هما باب التناقض و الاختلاف : ص ٨١-٨٢ و باب الكناية والتعريض : ٢٦٩-٢٧١

شاك في الأمر لا يدرى كيف هو. فهو يقدم رجلاً ويؤخر أخرى فخطب الله هذا صنف من الناس فقال : فإن كنت أيها الإنسان في شك مما أنزل إليك من الهدى على لسان محمد صلى الله عليه وسلم الأكاير من أهل الكتاب من قبلك .. (١) ولا يخفى أن التأويل الثانى يعود بالضميم إلى وضعه اللغوى لكن تبقى الألفاظ فى الآيات الأخرى وفى شعر حسان عدولا بها عن معناها المعجمى إلى معنى أعم وأوسع على أن هناك أمثلة أخرى يتحقق فيها عدول على هذا النسق لم نذكرها حتى لانفع فى إطالة تغنى عنها الإشارة. (٢)

- وعن هذا النسق من العدول نرى حديثا يطالعنا به نقاد الغرب يشبه ما سبق إليه فادنا. ففي بيانه لتفاعل الشكل والمضمون أو الدال والمدلول فى الأداء الشعرى تميزهما فى الأداء النثرى مما ينبىء عن السر فى استعصاء الشعر على الترجمة انقياد النثر لها يقول جون كوين : "يمكن - دائما - ترجمة نص علمى ترجمة دقيقة من لغة إلى أخرى أو داخل نفس اللغة.. لكن الأمر يتغير عندما يتدخل الأسلوب ومن هنا فإنه يمكن فى ترجمة قصيدة أن نحفظ بالمعنى فى جوهره ولكن نفقد الشكل، ونفقد فى وقت ذاته الشعر". (٣)

يعتمد كوين فى هذا البيان على مبدأ (سوسير) الذى يرى أن عناصر تحليل اللغة كامنة بها فيقرر أن : "الشاعرية ينبغى أن تعتمد نفس المبدأ ؛ فالشعر كامن فى قصيدة، وذلك مبدأ ينبغى أن يكون أساسيا؛ فالشاعرية - كعلم اللغة - موضوعها اللغة قط، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم إنما شكل خاص من أشكالها، وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر ولكن لأنه عبر، وهو س مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات. (٤) وفى هذا السياق يقول كوين : "إذا أخذنا بيت اليرى :

سطح هادى تمشى عليه اليمامات

Ce toit tranquille ou marchent des Colombes

(١) تأويل مشكل القرآن - عبد الله بن قتيبة - تحقيق صقر : ٢٦٩ - ٢٧٣ ط ثانية ١٣٩٢ - ١٩٧٢ .

(٢) ينظر : تأويل مشكل القرآن : ٢٧٣ .

(٣) بناء لغة الشعر : ٤٨ وينظر قبل ذلك : ٤٦، ٤٧ .

(٤) بناء لغة الشعر : ٥٥ .

ولم نفهم أن السطح يعنى البحر، واليمامات تعنى السفن فإننا نبعد عن مقصد الشاعر ولكن هذا المعنى فى جوهره - أى وجود سفن تسير على سطح بحر هادىء- ليس فى ذاته شعريا وعلى الأقل ليس شعريا من خلال حق طبيعى كما يشهد بذلك إمكانية وضعه فى صنعة شديدة النثرية كتلك التى أوردناها. لكن الحدث الشعرى يبدأ من اللحظة التى نسمى فيها البحر سطحا والسفن يمامات. (١)

وماذكره (كوين) هنا فى كينونة الشعر مستشهدا له بما رآه فى بيت (فاليرى) يتساق مع مآرائه آنفا فى حديث عبد القاهر حيث عدل بالألفاظ عن معناها المعجمى إلى معنى آخر مستعار له بيد أن ماذكره عبد القاهر يتسع لأنواع المجاز اللغوى صراحة بينما يتسع لها حديث كوين ضمنا حيث لم يذكر شيئا سوى الاستعارة فى السطح واليمامات.

وإن كنا نرى فى حديثه عما أسماه "المتحولات" مايمكن أن يدخل فى إطار المجاز المرسل حيث يقول: "توجد فى اللغة طبقة خاصة من الوحدات سماها (جسبرسن) المتحولات والتى عرفها بأنها كلمات يتغير معناها تبعا للسياق. والنموذج النمطى هنا هو الضمائر الشخصية فمثلا "أنا" تعنى تبعا للعرف اللغوى الشخص الذى أرسل الرسالة لكننا نرى أن هذا التحديد يترك بعض الفجوات، فعلى العكس من الاسم الذى يعين شخصا محددا فإن "أنا" يمكن أن تنطبق على كل شخص ولكى نرفع الغموض لابد أن نعرف من هو المرسل للرسالة، وفى اللغة المتكلمة نحصل على هذه المعلومة من خلال الموقف، فالمرسل هو الذى يصدر عنه الصوت. لكن القصيدة تكتب، واللغة المكتوبة تعد خارج الموقف .. فالخطاب يحمل توقيعا، وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف، وفى الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير "أنا" إلى ذات دون شك خيالية ولكنها ليست أقل حضورا وتميزا داخل السياق، فماذا يمكن أن يقال- إذن- عن القصيدة؟ وما معنى أنا فى قول الشاعر:

أنا المعتم، أنا الأرمل، أنا اللامواسى

أنا أمير قلعة "راكيتين" ذات البرج الملغى

إن القصيدة ذاتها لاتمدنا بإجابة على هذا السؤال، والضمير يبقى دون مرجع سياقى، ودون شك فإن القصيدة تحمل توقيعاً ومؤلفها هو شخص محدد اسمه (جيرار لبرونى)... وهذا - فيما يبدو - يحمل لنا المرجع المطلوب لكن كشف الهوية بهذه الطريقة بعد تبسيطها؛ فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية، ولاهى تسجيل للحالات النفسية لفرد (ما) وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين".

ويمضى كوين محلاً ومنظراً ثم ينتهى إلى مايريده فيقول: "فكما ترى لم تعد (أنا) مجرد مرسل لرسالة؛ فالضمير - هنا - يعود إلى معنى جديد ليس مدونا فى قانون العرف اللغوى وهو مع ذلك منبعث منه. وكون الرسالة ذاتها خالية من المرجع الذى يحولنا إليه قانون العرف فإن ذلك يمنح ذلك القانون قوة جديدة؛ فليس هناك فى القاموس كلمة تعنى الشاعر الرئيسى المطلق والصورة نجحت فى خلق كلمة بهذا المعنى" (١)

ومؤدى مقاله "كوين" هنا أن الضمير أطلق من دلالاته على متكلم معين بقرينة التكلم ليأخذ صفة العموم؛ إذ أصبح يدل على أى شخص يتقصد هذا المعنى الكائن فى البيت المذكور. وهذا يشبه ماأوردناه سالفاً عن ابن قتيبة وإن اختلف نوع الضمير عند أحدهما عن الآخر - كما لا يخفى - ومرد ذلك إلى أن ابن قتيبة ينظر للضمير فى الآية التى هو بصدد تأويلها. ولو أنه كان يبحث فى ظاهرة ماأسماه (جبرسن) بالمتحولات لما أعجزه الوصول إلى ضمير المتكلم فى مثل قول ابن الرومى:

دهر يشيع سبته أحده	متتابع لاينقضى أمده
والحال من سعد يساعدا	طورا ونحس معقب نكده
يوم يبكيننا ، وآونة	يوم يبكيننا عليه غده
نبيكى على زمن ومن زمن	فبكاؤنا موصولة مدده
ونرى مكارهنا مخلدة	والعمر يذهب فانيا عدده
أفلا سبيل إلى تبجنا	فى سرمد لاينقضى أبده
سكرى شباب لا يعاقبه	هرم وعيش دائم رغده؟



فضمير التكلم فى هذه الأبيات فضلا عن سبت وأحد، ويوم وغد لم يرد به دلالاته الوضعية بل جرت هذه الألفاظ على طريق العموم بعلاقة الإطلاق كما يسميها البلاغيون. وربما كانت دائرتها أوسع مما أورده "كوين".

وهذا التناول المسبوق - عربيا - للعدول القاصد يكشف عن حقيقة قارة فى البيان الأدبى غير أن حديث النقاد الغربيين عنه يومئ إلى نظرة شاردة فى تناولهم إيائه إذ يعتبرون مثل هذا العدول خروجاً على قانون اللغة، وهذا ما أثبتته (كوين) مواصلاً حديثه عن كينونة الحدث الشعرى بالتعبير عن البحر بالسطح وعن السفن بالإيماءات حيث قال: "فهذا خروج على قانون اللغة. مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع البلاغيين القدماء: صورة Figure وهى وحدها التى تمد الشاعر بموضوعها الحقيقى" (١).

وقد كان بوسعنا أن نفهم الخروج فى هذا الحديث على أنه عدول عن المعنى الوضعى فى عرف اللغة اتكاء على قرينة السياق أو غيرها فى الإيحاء إلى مرمى الأديب لاسيما إذا نظرنا إلى تفسيره بأنه مجاوزة لغوية يمكن تسميتها مع قدماء البلاغيين (صورة).

بيد أن وضع تلك التسمية فى حيز الإمكان يومئ إلى التمرد على مصطلح الصورة والتوجه إلى مصطلح الخروج، ويؤكد هذا الإيحاء ما تواتر من حديثهم عن فك الارتباط بين الدال والمدلول، وتعويم الإشارة، وتجاوز المستوى النحوى. وهذا هو منطلق الشرود فى النظرة، ولم يكن مثل هذا الشرود ليشكل حاجساً يؤرقنا لولا افتتان بعض نقادنا به ومن ثم رأينا ضرورة الكشف عنه عسى أن تتضح ملامح الصواب لمن ينشده ويسعى فى دأب للوصول إلى مرفئه.

وإذ نمضى فى سبيلنا إلى غاييتنا نبين أن فى مصطلح "تجاوز المستوى النحوى" سعة تلزمنا أن ننبه إلى أننا سنتجاوزه هنا وإن استعملناه فسيكون مقصوراً على ما يتصل باللفظ ومعناه ليكون مرادفاً دقيقاً لما أسموه فك الارتباط أو تعويم الإشارة لتتلاقى المترادفات على مسميناه: العدول فى الوضع المعجمى.

- وتعويم الإشارة يعنى- فى منظورهم- إطلاق الكلمة من قيد دلالتها على معناها المعجمي بحيث تصير غير مرتبطة بهذا المعنى ولا بغيره. وهذا التعويم ميسور لكون العلاقة أو القيد الذى يربطها به اعتباريا- أى لامناسبة بينهما- وبه يخرج التعبير عن نمطيته ويدخل في إطار الأدب؛ إذ الأدب- وفق هذا المنظور- "فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العاد والتقليد، وتلبست بروح متمرده رفعتها عن السياق الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها" (١)

وقد استمد نقادنا المحدثون هذا المفهوم للأدب من رواد السيميولوجية (رولان بارت و (لاكان) وغيرهما، وهم: "الذين أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط بين الدال والمدلول وقدموا جدلهم على أن الإشارة تعوم سابحة لتغرى المدلولات إليها لتتبقى معها وتصبح دوال أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة وأطلق عنانها لتكون إشارة حرة وهى تمثل حالة حضور؛ لأن الكلمة موجودة أمانا، ولكن المدلول يمثل حالة غياب؛ لأنه يعتمد على حس المتلقى لإحضاره إلى دنيا الإشارة وهذه العلاقة لا تتشأ إلا بفعل المتلقى الذى يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول ... وأى تركيب صوتى يحقق ذلك". (٢)

وواضح من حديثهم هذا أن الذى أغراهم باستمداد هذا المفهوم من أولئك الراود هو مذهبوا إليه من رفض وجود علاقة رابطة بين الكلمة ومعناها، أو الإشارة وممرماها زعم منهم أن انتفاء العلاقة يجعلها سابحة حرة يؤهلها سبجها وحررتها لإرادة أى من المعانى التى تلتمع فى ذهن المتلقى، وتستوحىها قدرته على التقاط الومض والإيماء، ويؤهلها لحمل أكثر من معنى فى قراءات مختلفة، ومتلقين متعددين.

وهذا الزعم لا يفتأون يطالعوننا به من حين لآخر وكأنما يستهدفون من وراء ذلك إغراء الآخرين بما أغروا به، ومن ثم نجدهم يدعون أن فى تحرير للكلمة من دلالتها المعجمية: "ما يمكنها من التحول الدلالي الذى تصبح به البنية شمولية ومتحولة ومتحركة بذاتها؛ ولأنها غير مقيدة بمدلول ثابت صار لها موحيات لا حصر لها، وبتغيير المدلول دون الدال الذى يقتضى صوتا دائما التوثب والحركة يعوم سابحا ويجتذب

إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقى الخيالية". (١) أريت إلى هذه الثرثرة الفارغة؟ حيث:

- ١- تحرر الكلمة من معناها المعجمي يمكنها من التحول الدلالي.
  - ٢- وهذا التحول يجعلها بنية شمولية متحولة.
  - ٣- عدم التقيد بمدلول ثابت- وهو يساوى التحرر من المعنى المعجمي- يصيرها ذات مدلولات لا حصر لها.
  - ٤- تغير المدلول - وهو يساوى عدم التقيد - دون الدال يجعله دائم التوثب والحركة وتجذب إليه المدلولات.
- ولكن لعلنا من هذه الثرثرة. ولننظر معا إلى ماحرر الكلمة من معناها المعجمي (!). إنه القراءة السيميولوجية التي يبدع بها النص من جديد؛ فهي "التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لاتقيدها حدود المعاني المعجمية ويصير للنص قراءة إبداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقى بواعثها مع بواعث ذهن المتلقى، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص". (٢)
- والسؤال الذي يبادر خاطرنا هو : من الذى يطلق الإشارة: أهو المبدع أم المتلقى؟ وكيف تطلق؟ أباخرجها من سياقها أم بوضعها فيه والنظر إليها من خلاله؟ ولنقف هنا عند هذا التساؤل؛ فسوف نمس هذه القضية فيما بعد.

## التعويم والاعتباطية:

عرفنا مما سلف أن تعويم الإشارة يعنى - فى منظور الحداثيين المستغربين -

(١) الخطيئة والتكفير : ٤٨

(٢) نفسه : ٤٩ . هذا والسمولوجية علم يدرس الأنظمة الرمزية فى كل الإشارات الدالة وكيفية دلالتها. وعرب هذا المصطلح بلفظ " السيمائية" مرادا به علم العلامات. ومعنى السيميولوجية أن ينظر المتلقى إلى الكلمات باعتبارها رموزا وعلامات ويمنحها دلالتها حسب سعة تخيله. نظرية البنائية : ٤٤٥ و ٤٦٨ - ٤٧٠

فك الارتباط بين اللفظ وما يدل عليه، وأنهم يرون فيه وسيلة تهيب الكلمة لحمل أكثر من معنى، أو لحمل معنى آخر غير ما وضعت له فيرى القارئ فيها ما يستلهمه بفكره، وبذلك يمكن أن يتعدد معناها بتعدد القراء؛ إذ القارئ في رؤية الحداثيين هو صانع النص. أما الاعتبارية فلعلها بحاجة إلى شيء من بيان، وللوفاء به نذكر أنها تعنى - فيم يلوح لنا من كلامهم - كون الارتباط بين اللفظ والمعنى منبثقا من مجرد الاصطلاح والمواضعة لامن مناسبة تستتبع التلازم بينهما طبيعية كانت أو عقلية. وتمتد جذور هذه الفكرة إلى أرسطو (١) بيد أنه كثر شيوخها فرددتها الألسنة ولاكتها الأقدام منذ قرر سوسير: "أن الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء ويعنى بها العلامات الكل المزدوج الذى يفيد الدال والمدلول معا؛ وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتبارية" (٢).

ومن هنا فقد استقر فى وعى كثير من علماء اللغة الأوربيين انتفاء المناسبة بين اللفظ ومدلوله لا يستثنون من ذلك إلا ما كان حكاية لصوت أو قائما على الاشتقاق أو المجاز (٣) فليس ثمة "أية علاقة بين الكلمة (منضدة) وما تدل عليه" (٤) وافترض وجود علاقة طبيعية بينهم يقف فى مواجهته أمران: "الأول يتمثل فى تنوع الكلمات واختلافها فى اللغات المختلفة والثانى يتبلور فى الحقائق التاريخية. فلو كانت معانى الكلمات كامنة فى أصواتها لما أمكن أن تتغير هذه الكلمات فى لفظها ومدلولها تغييرا يستحيل ربطه بالوضع الأصلى لها". (٥) وما يتمثل فى الحقائق التاريخية فى مقولة (سيفن أو لمان Stephen Ullmann) ما عبر عنه آخرون بالتطور المستمر فى الأصوات والمعانى؛ "فقد تتطور الأصوات وتبقى المعانى سائدة كما قد تتغير المعانى وتظل الأصوات".

(١) ينظر : دلالة الالفاظ - د. ابراهيم أنيس: ٦٣ ط سادسة - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٩١.

(٢) نظرية البنائية فى النقد الأدبى - د. صلاح فضل: ٣٩ ط مكتبة الانجلو المصرية، وينظر: دلالة

الالفاظ - د. ابراهيم أنيس: ٧٠ وللغة بين المعيارية والوصفية - د. تمام حسن: ١١٢.

(٣) دور الكلمة فى اللغة - سيفن لولمان - ترجمة د. كمال بشر: ٧٢-٧٥ مكتبة الشباب بدون

(٤) نفسه: ٧٢-٧٣

(٥) نفسه

على حالها. (١) لكن أضاف هؤلاء أمرين آخرين هما: دلالة الكلمة على أكثر من معنى هو ما يسمى بالمشترك اللفظي ودلالة أكثر من كلمة على معنى واحد وهو ما يسمى بترادف. (٢)

فقد كان اختلاف اللغات حجة (ميدفج Medvig) التي ساقها دليلا على فساد رؤية (همبلت Hambo) التي ترى مناسبة بين اللفظ والمعنى والتي عبر عنها بقوله: "اتخذت اللغة تعبير عن الأشياء طريق الأصوات التي توحى إلى الآذان بنفسها أو بمقارنتها بغيرها أثرا ما ثلا لذلك الذي توحيه تلك الأشياء إلى العقول"؛ فقد "أورد مئات من كلمات الفصيلة هندية الأوربية تتأظر في معناها الكلمات التي استدل بها (همبلت) وتخالفها في أصوات". (٣) ولا يخفى أن هذه الحجة تتوافق مع الأمر الأول الذي أقامه (أولمان) في وجه تراض علاقة ثابتة بين لفظ المنضدة ودلالته وكأنما هو مستوحى منها. (٤)

ولعله قد استبان لنا من حديثهم في الاعتباطية أنهم يستندون إلى حجج لاتعدو أن يكون شبيها لاتلبث أن تتبدد سحبها أمام شمس الحقيقة، وتتثل هذه الحجج الشبه في:

٢- المشترك اللفظي.

الترادف.

التطور الذي يلحق الألفاظ في أصواتها أو معانيها.

وقد مضى اللغويون العرب- أو كثرة كاثرة منهم- على أثر اللغويين الغربيين رسمون خطاهم لا يحدون عنها (فكرا واستدلالا) ومن ثم رأينا بعضهم يقول: "لكل لسان صائص من حيث الصورة والمادة؛ لأنها- يعني اللغة- وضعية، ومعنى ذلك أن الدوال لغوية بما أنها متواضع عليها بين قوم فإنها لاتدل على مدلولاتها إلا بذلك الاصطلاح الذي اتخذه المستعملون لها لا بما تقتضيه القوانين العقلية والطبيعية فالعلاقة بين الدال

(١) من أسرار اللغة- د. ابراهيم انيس: ١٤٤ ط خامسة - الانجلو المصرية سنة ١٩٧٥  
(٢) نفسه

(٣) من اسرار اللغة : ١٤٣، ١٤٤

(٤) توفي همبلت سنة ١٨٣٥، وفند ميدفج رؤيته سنة ١٨٤٨، وألف أولمان كتاب: دور الكلمة في اللغة سنة ١٩٥١. ينظر: من أسرار اللغة : ١٤٣-١٤٤ ومقدمة دور الكلمة في اللغة : ٦

والمدلول في كل لسان دلالة اعتباطية" (١) ويزيد هذه المقولة وضوحا قول الدكتور تمام حسان: "من الملاحظ أن المسمى الواحد تختلف أسماؤه من لغة إلى لغة فالرجل في العربية يقابله man في الانجليزية، وكذلك L, homme بالفرنسية .... ومعنى هذا باختصار أن كل مجتمع من المجتمعات الثلاثة التي عبرت عن هذه المعانى اختار طريقة خاصة للتعبير فأصبح المعنى الواحد الذى فى متناول المتكلمين باللغات المختلفة يحتمل أن تتعدد وسائل الرمز له بتعدد المجتمعات فكيف يصل كل مجتمع إلى اختيار كلمة معينة ليبدل بها على المعنى؟. الجواب: بالتعارف. إذا فما هو أساس التعارف؟. الجواب : الاعتباط لا المنطق، ولا الطبيعة" (٢).

ولما حاول (ستيفن أولمان) تنفيذ مارآه (يسبرسن Jespersen) ذا أهمية وحيوية بالغة فى العلاقة بين الدال والمدلول مما يحاكى صوت الطبيعة أو تشتمل بنيته على ما سمي بالحروف الصائتة منطلقا فى تنفيذه من صعوبة الوصول إلى رأي قاطع فيما أورده صاحبه من الشواهد ومن إمكان إيراد أمثلة لايتراءى فيها مثل تلك الأهمية والحيوية (٣) رأينا بعضا آخر منهم يورد رؤية (يسبرسن) بشيء من التفصيل ثم ينتهى إلى نفس الغاية التى تغياها (أولمان): فالمناسبة بين اللفظ والمعنى تتجلى عند (يسبرسن) فى الحالات التالية:

١- الألفاظ التى تعد صدى لأصوات الطبيعة، وهى التى يسميها علماء اللغة ظاهرة الاستدعاء الصوتى (٤) Onomatopoeia كالخريف، والحفيف والزفير والصهيل .... الخ.

٢- الألفاظ التى انتقلت من الدلالة على الصوت إلى الدلالة على مصدره مثل الصوت (كوكو) الذى صار يراد به الطائر نفسه فى اللغات الأوربية والصفع الذى هو فى الأصل لصدى وقع اليد على الوجه فأصبح يراد به حركة اليد فى اللغة العربية.

(١) اللسانيات من خلال النصوص- جمع د. عبد السلام المسدى: ١٢٩ ط اولى-الدار التونسية للنشر.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها: ٣١٨-٣١٩ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩

(٣) ينظر : دور الكلمة فى اللغة: ٨٥- ٨٦

(٤) اللغة بين المعيارية والوصفية- د. تمام حسان : ١٠٧ مطبعة الرساله سنة ١٩٥٨

- الألفاظ الدالة على بعض الحالات النفسية أو على حجم الأشياء مثل الكلمات الدالة على الكره أو الغضب، والكلمات التى تشتمل بنيتها على الياء أو الكسرة فهى تفيد صغر الحجم.

- الألفاظ التى تشتمل بنيتها على حروف زائدة سواء أكانت الزيادة بالتضعيف أو كانت بحروف الزيادة المتعارفة فزيادة المبنى تدل على زيادة المعنى.

بعد هذا التفصيل الذى يلتمس فيه نظائر من اللغة العربية ينتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها (ولمان) قائلاً: "فالألفاظ لاتعدو فى حقيقتها أن تكون بمثابة الرموز على الدلالات. كل لفظ صليح أن يتخذ للتعبير عن أى معنى من المعانى: فما يسمى بالشجرة يمكن أن يسمى بأى لفظ نى اصطلاح الناس عليه، وتواضعوا على استعماله؛ فليس فى لفظ الشجرة ما يوحى بفروعها جذورها، وأوراقها وخضرتها". (١)

تلك هى رؤية علماء الغرب اللغويون بين اللفظ والمعنى، أوبين الدال والمدلول - كما يقولون - وذاك هو النغم الذى رغب إلينا العازفون على وترهم نظرب له كما طربوا. وقد انعكست هذه الرؤية على النقاد فشرعوا ينظرون إلى نص الأدبى وقد تمكن مفهوم الاعتباطية من أفئدتهم وكأنما كان النقاد فى الغرب حثون عن تكأة تبرر توجههم فى معالجاتهم النقدية فالتقطوا من الباحثين فى اللغة يسطر الاعتباطية وراحوا ينسجون منه رداء يضيف شيئاً من الرواء يعطف عليهم تلوب؛ ولذا فقد أخذ "بارت" بمفهوم اعتباطية الإشارة ولكن بعد أن حمى المصطلح من الالتباس، وقد سبق "بياجيه" إلى شىء من ذلك حيث أكد على العرف التقليدى لحماية دلالة من الضياع". (٢)

على منهج المستعربين فى الاحتذاء مضى الحداثيون من النقاد فرأوا أن الاعتباطية ذات أثر على حفظ الدال، ومن ثم طالعنا أحدهم بقوله: "ولمفهوم الاعتباطية وظيفة مهمة فى حفظ الإشارة من الزوال؛ فالديناصور زال عن وجه الأرض ولكن الكلمة لم تمت معه، كذلك كلمة قهوة كانت تدل فى الجاهلية على الخمرة، وجاء الإسلام وحرم الخمرة، ولكن

الكلمة تحولت لتدل على الشراب المعروف وصار من غير المستكره أن يقف المسلم في المسجد ويقدم القهوة للمصلين، ولولا اعتبارية الإشارة لتلازمت الكلمة مع متصورها واستحال عندئذ تناولها في المسجد<sup>(١)</sup> وهكذا تتخذ الإشارة من الاعتبارية زورقا تسبح به في محيط الإبداع والمعالجة النقدية بل وفي حفظ اللغة من الضياع. وإذا هفت نفوسنا إلى رؤية الإشارة السابقة- في منظور الحداثيين- وما ينبثق عنها من موحيات لاحصر لها فلننظر مع أحدهم في قول المتنبي:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فقد ساق هذا البيت مثلاً للغياب الذي تتحكم عوامله في النتاج الأدبي وتطغى على كل العناصر ولا يبقى من الحضور إلا عاملان فقط هما القارئ والنص ثم كشف عن صنيع المتنبي قائلاً: "فإنه يطلق البيت معلقاً في الهواء معتمداً بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت. وهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه أى دلالاته المجازية. فالشحم والورم لا يعنيان هذا الشحم والورم المعروفين وهذان معنيان يعزف عنهما الشاعر ولا يريد هما ولذا فإن "شحم وورم" هما إشارتان حرتان وهما وجود معلق يعتمد على غياب سيتولى القارئ إحضاره في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت ويتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء ومفسرها فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة أو المحبة والنفاق، أو العلم والجهل، أو أى متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص. أى إنها عملية إحضار للغائب على أن هذا الغائب هو أثر النص الذى هو سبب تميزه كأدب وليس مجرد قول لغوى.<sup>(٢)</sup>!

ثم لنصغ إلى آخر يحدثنا عن هذا التعويم للإشارة فيقول: "حينما أقول: أعطنى زجاجة من الماء فإن قيمة هذا التعبير تتلاشى بمجرد أن يتحقق الطلب .. فالزجاجة هنا لا تتجاوز ذلك الإناء الشفاف .. غير أننا إذا ماقرأنا قول الشاعر محمد الثبيتي:

(١) الخطيئة والتكفير د. عبد الله الغمامي - ط أولى - النادي الأدبي الثقافي - جدة سنة ١٩٤٠هـ

٤٨ : ١٩٨٥م

(٢) نفسه : ٨١



من الشيب حتى هديل الأباريق  
تنكسب اللغة الحجرية  
بيضاء كالقار  
نافرة كعروق الزجاجة..

فإن الزجاجة عندئذ تنكسب وجودا جديدا يمنحه لها الشاعر ولم يعد بإمكاننا أن نتخيل للزجاجة هذه وجودا خارج الشعر .. فالزجاجة هنا تتبعث من رؤية محددة ترفعها إلى أفق إنساني متوتر توتر هذه العروق النافرة .. ولأننا لسنا في مجال تحليل هذه الأبيات حسبنا أن نقول: إن تعاملنا مع الزجاجة سوف يزداد تعقيدا بعد قراءة هذه الأبيات كما أن نظرتنا إليها سوف تزداد عمقا وثراء". (١)

ونلاحظ هنا أنه لم يصرح بتعويم الإشارة ولكنه ألمح إليه بعدم إمكانية تخيل لوجود الزجاجة خارج الشعر، ولم يصرح بتعدد الموحيات، ولكنه أشار إليه بتعدد التعامل معها وعمق النظر إليها وثنائه.

غير أنه عاد في موطن آخر فألقى بهذا المعنى بين أيدينا في غير تلويح في سياق حديثه عن حل إشكالية التعبير محددًا لذلك سبيلين قال عن أولهما "ينتهج السبيل الأول تجاوز المعنى الدلالي للكلمة والخروج بها عما تم التواضع عليه، وذلك في سبيل تحريرها وإعادة علامتها عائمة حرة تتبثق دلالتها الجديدة من سياقها الذي تم وضعها فيه ... لنقف قليلا أمام هذا الجزء من قصيدة الثبتي (ليلة الحلم..) ولنقرأ معا قوله:

هبطت زنجية شقراء في ثوب من الرعب البديع  
حلقت حول المدينة  
فصدت شريانها  
فامتزج الفجر وطوفان المساء  
وابتدا رقص الدماء.

ولنعترف جميعا بالصدمة التى يفجأنا بها الثبوتى فى زنجيته الشقراء .. فنحن نتوقع أن تكون الزنجية قبيحة ولعلنا نتقبل أن تكون مليحة .. غير أن مالا سبيل إلى تقبله أو تمثله هو أن تكون شقراء .. غير أن مقارنة الشعر لها باب آخر غير باب المنطق .. ونحن قد أغلقنا دور أنفسنا باب الشعر منذ أن ذهبنا إلى أن العلاقة بين الشقراء والزنجية هى علاقة الصف بالموصوف .. ولوا نعتقنا من صورية هذه المقولات النحوية وماتبني عليه من منطق لكان لنا مع الشعر موقف آخر فالزنجية لا وجود لها خارج النص. إن وجودها الشعرى هنا سابق لأى ماهية تقوم فى أذهاننا .. باختصار هى ماتمخضت عنه رؤيا (الرعب البديع) الذى يهيمن على النص. الرؤيا الحمى التى تتفض الشاعر نفضا ثم لاتلبث أن تقذف إلى لسانه أو سنان قلمه بهذه الزنجية التى تستبطن تاريخا ينضح بالسواد يحيلها شبعا من الأشباح". (١).

ومؤدى هذا أن الوقوف عند قانون النحو يجعل لفظ الزنجية مرتبطا بمعناه المعجمى وهو يتقاصر عن التحليق فى أفق الشعر، وأن التمرد عليه يهوى له الفكاك من برائن المعجم ويمنح جناحه رفيفا يحلق به فى ذلك الأفق. وهكذا عزف المستغربون النغم الذى فتتوا به من قتيارة قدوتهم من الغربيين لغويين ونقادا.

### الاعتباطية وهم :

وليست الاعتباطية إلا ضربا من الوهم وإن حاول أنصارها أن يصوروها حقيقة ماثلة بما أقاموه من أسانيد هى فى أحسن التقديرات شبه لاتثبت للنظرة الفاحصة، وليتبين الوهم فيها تلفت إلى أن الأساس الذى بنيت عليه - وهو كون اللغة قائمة على الوضع والاصطلاح - لا يستقيم مع المنطق ولا يسيغه الفكر؛ فإن فى اللغة ألفاظا تدل على معان كلية، وهذه المعانى "برهان قاطع على أن اللغة الإنسانية الأولى لم تكن نتيجة تواضع و اتفاق ....؛ لأن التواضع - فضلا عن تعارضه مع طبيعة النظم الاجتماعية - يتوقف هو نفسه على وسيلة يتفاهم بها المتواضعون، وهذه الوسيلة لا يعقل أن تكون اللغة الصوتية؛ لأن المفروض أن المتواضع عليه هو أول مناطق به الإنسان من هذه اللغة، ولا يعقل كذلك أن تكون لغة الإشارة؛ لأنها

صدد ألفاظ تدل على معان كلية أى على أمور معنوية يتعذر استخدام الإشارة الحسية فيها". (١)

إذا غرضنا النظر عما فى هذا الأساس من مجافاة للعقل والمنطق، مضينا فى طريق نقائلين به فإن علينا أن نلتفت إلى أن الذين تواضعوا على اللغة لهم من العقل والفكر ما يمكنهم من لمح علاقة بين اللفظ وما يدل عليه كما كان لهم منهما ما أعانهم على استحداث ألفاظ تدل على المعانى الكلية خاصة وأنه لم يكن فى عصرهم ما يعجلهم أو يدفعهم إلى رفض ما يديهم من تحديد الألفاظ لمعانيها قبل أن يلحظوا المناسبة الواشجة فتكون دلالتها عليها عشوائية. بيد أن بعض الألفاظ ظلت المناسبة فيه ظاهرة تدرك لأول وهلة أو لا يحتاج إلى مزيد نظر - كالصور التى يذكرها الاعتباطيون - وبعضها توارت فيه المناسبة خلف غيوم لزمن المتراكمة، ولا يلوح إلا لمن أعطى البصر النافذ، والصبر على تجليتها من خلال الغيوم أو إزالة الغيوم عن وجهها.

ولنتجلى كينونة المناسبة نرى لزما علينا أن نلقى ضوءا على ما أورده القائلون بالاعتباطية من حجج ليرى من ينشد الحقيقة أنها لاتعدو أن تكون شبيها تزول سحبها مع أول شعاع منه:

- وأول هذه الحجج - أو الشبه - اختلاف اللغات بين الأمم. فالذكر البالغ من الجنس البشرى يختلف الألفاظ الموضوعه له فى العربية والإنجليزية والفرنسية، وأيضا: "لو كانت العلاقة بين الاسم والمسمى طبيعية أو منطقية لكان الكلب كلبا، والحصان حصانا فى كل لغات البشر، لكن اختلاف اللغات جعل أولهما (كلبا) فى اللغة العربية، و dog باللغة الانجليزية وهلم جرا". (٢) هكذا قالوا. ومثل هذا القول قد يقع من النفس موقع القبول لأول وهلة، ولكن الفكر لمتأنى لا يبقى له على أثر؛ فليس من المطرد التقاء الأمم والشعوب على الأمر المنطقى أو لطبيعى، وإلا فلم اختلفت الأنظار فى الكثير من مسائل العلم على اختلاف فروع ومنازعه؟ ولم اختلف الناس ولم يلتقوا على دين واحد مع أن من الأديان ما يخاطب العقل ويستتهض ففكر؟ إن الأخذ بحجية اختلاف اللغات على انتفاء العلاقة بين الاسم والمسمى يمهد السبيل

(١) نشأة اللغة عند الإنسان والطفل - د. على الواحد وافى : ٣٦ ط دار نهضة مصر بدون

(٢) : اللغة بين المعيارية والوصفية : ١٠٨

لاعتبار اختلاف الألوان حجة على انتفاء وحدة الأصل الذى ينتهى إليه البشر، ويقضى بضرورة أن يكون أصل الأبيض مغايرا لأصل الأسود، والمضى إلى هذا الزعم ضرب من السخف لا ينتهى إلى غاية، وقد صدق الله إذ يقول: (ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن فى ذلك لآيات للعالمين) (١)

وإذا كان بعض أصحاب هذا الاتجاه يرى أن "اللغة التى علمها الله لآدم هى الاستعداد الفطرى لاتخاذ لغة (ما) والتفاهم بها". (٢) فلماذا يذهب عنه أن هذا الاستعداد يكون منقوصا إذا لم يكن مزودا بوسيلة مهياة للربط بين ألفاظ لغته ومعانيها؟  
إن لنا أن نتساءل :

أى أقرب إلى المنطق أو أدنى إلى حكمة الخالق : أن يكون الاستعداد تاما يتوخى لصلة بين الاسم والمسمى أو أن يكون ناقصا ينثر الأسماء على الأشياء فى عشوائية لها؟

الذى نريد أن نقرره هنا أن اختلاف اللغات ثمرة اختلاف الملاحظ والإدراكات، ففي الأمة الواحدة تختلف نظرة إنسان إلى شىء (ما) عن نظرة غيره إليه وينصب إدراكه على زاوية منه مغايرة لما انصب عليه إدراك سواه، واختلاف الأمم والشعوب فى مثل هذا أشد وأقوى من ثم فليس ببعيد أن تلخص أمة من ألفاظ لغتها ومعانيها مناسبة تصلح للربط بينها حتى يمكن أن يستحضر الشىء بذكر مايدل عليه.

عندما تخفى علينا المناسبة فى بعض ألفاظ اللغة أو حتى فى الكثير منها فإن الخفاء رجع إلى أن اللغة فى أغلب الأحوال - إن لم يكن فى كلها - تجرى على الألسنة دون فئات إلى المناسبة، ومع امتداد الزمن يغلفها الخفاء لبعد ما بيننا وبين الموضوعة والاصطلاح ليس انتفاء الالتفات والتبته خاصا باللغة فنحن كثيرا ما نمارس أشياء عديدة دون أن نتذكر مناسبة التى استدعتها أو السبب الذى أدى إلى إقبالنا عليها، ولعل أقرب الأشياء التى تجلى هذه الحقيقة أن الكثرة الغالبة من أتباع الأديان تأخذها الغفلة عن سبب تدينها بهذا الدين أو ذاك

( : سورة الروم - الآية : ٢٢ )

( : اللغة العربية معناها ومبناها : ٣١٨ )

ع حفاظها على مبادئه وقيامها بشعائره، ولا يمارى فى ذلك إلا من كان دأبه المراء. (١)

أما شبهة المشترك اللفظى (٢) فإنها هى الأخرى لانتھض بما استھضوها لأجله؛ فهو على القول بوجوده فى اللغة يرجع إلى أمور لانتقضى أصل الوضع - أيا كان الواضع - فيبقى اللفظ على علاقته بما وضع له وإن خفيت تلك العلاقة. والأمور التى يرجع وجوده إليها نوجزها فيما يلى:

- استعمال الكلمة - أولا - فى لهجتين مختلفتين بمعنيين مختلفين وهذا أشبه بالافتراض من لغة أخرى.

- التغير بالقلب المكانى مثل: "استدام" مقلوبا عن الفعل "استدمى" مراد بالمقلوب معنى المقلوب عنه فيصير اللفظ دالا على طلب الدوام وخروج الدم. ومثل الفعل "خاط" مقلوبا عن "خطا" الذى مصدره "الخطو" فيصير اللفظ خاط دالا على الخطو والخطاطة.

- التغير بالإبدال مثل "آلة" مبدلة همزته عن الحاء والأصل "حالة" فيصير اللفظ "آلة" دالا على الأداة التى يحدث بها الشئ، وعلى حالة الشئ نفسه.

- النقل إلى مصطلح علمى مثل "التوجيه" مصدر وجه للشئ أرشد إليه، و "التوجيه" المعروف فى قوافى الشعر وهو الحرف الذى قبل حرف الروى فى قافية المقيد كالراء فى قول رؤبة: (وقائم الأعماق خاوى المخترق).

- النقل إلى المجاز - أيا كان نوعه: استعارة، أو مرسلا - كالأسد يراد به الحيوان المفترس والرجل المقدام، وكالعين يراد بها "الباصرة" ويراد بها الجاسوس. وفى هذا

قد يتنبه المرء إلى سبب تدنيه إذا سئل عنه فيستوحى بعض مبادئه الجواب فإذا لم يظفر به بحث عنه، ولهذا نرى علماء الأديان ينهضون دائما بتعريف ذويهم أسرار مبادئها ومثل هذا يفعل علماء اللغة الأثبات الذين اهتموا بأذهانهم اللماحة ودراساتهم البصيرة إلى المناسبة بين ألفاظ اللغة ومدلولاتها فيقدمون نتائجهم لمن تعجلهم مشاغلهم عن البحث عنها وسنشير إلى شئ من ذلك فى موطنه.

وضعت فى المشترك اللفظى عدة كتب أوسعها: (المنجد فيما اتفق لفظه واختلفت معناه) مؤلفه: على بن الحسن الهنائى (ت ٣١٠هـ) ينظر: علم الدلالة - د. أحمد مختار عمر: ١٤٧-١٥٥ ط مكتبة دار العروبة - الكويت سنة ١٤٠٢-١٩٨٢، ودلالات الألفاظ - د. إبراهيم انيس: ٢١٤

الحيز يدخل من المشترك مادل على الشيء وضده فإن التجوز فيه لا يخفى على ذى نظر. (١)  
ونحسب أن المشترك - بعوامل وجوده تلك - لا يشكل هاجسا يؤرق الباحث عن  
المناسبة؛ لأن مانشأ من تداخل اللهجات أو القلب أو الإبدال جد قليل، وما نشأ بالنقل أو  
التجوز تلاحظ فيه المناسبة بين المنقول عنه والمنقول إليه وهذا لا ينقض أصل الوضع الذى  
تلاحظ فيه المناسبة بين اللفظ ومدلوله، أو بين الاسم والمسمى - كما يقولون أحيانا - ويتأكد  
سداد رؤيتنا إذا علم أن المحتجين بالمشترك اللفظى على الاعتبارية قد قرروا أنه : "إنما يكون  
حين لالتمح أى صلة بين المعنيين كأن يقال لنا مثلا: إن الأرض هى الكرة الأرضية، وهى  
أيضا الزكام وكأن يقال لنا : إن الخال هو أخو الأم، وهو الشامة فى الوجه ومثل هذه الألفاظ  
قليلة جدا بل نادرة ولا تكاد تجاوز أصابع اليدين عددا". (٢) وإلا فمتى كان للنادر حكم حتى  
يمكن الاحتجاج به؟.

- أما شبهة الترادف فهى أوهى من سابقتها ولا يصح الاستناد إليها أو الاحتجاج بها على  
تقاء المناسبة بين اللفظ ومدلوله؛ لأن الاختلاف بين المترادفين فى اللفظ يدل على انفراد كل  
منهما بأمر وإن كان بينهما اشتراك فى المعنى العام، (٣) ويدرك هذا الأمر من  
طاقات المادة الصوتية المكونة لبنية كل منهما، ومن أجل هذا الانفراد ذهب كثير من  
لمهتمين باللغة إلى نفى الترادف فى شىء من ألفاظها، فمن علمائنا ابن فارس الذى  
قال - فى سياق حديثه عن أسماء السيف - : "الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب  
سفات له". (٤) ثم طرد الحكم فى الأفعال قائلا : "وكذلك الأفعال نحو : مضى، وذهب،  
انطلق، وقعد وجلس ... ففى كل منها مالميس فى سواها وهو مذهب شيخنا أبى العباس أحمد  
ن يحيى ثعلب". (٥) وقد جرى على هذا النهج معاصره أبو هلال العسكري - توفى كل منهما

(١) علم الدلالة : ١٥٩-١٦٢. وينظر: فقه اللغة - الدكتور على عبد الواحد وافى: ١٩١ - ١٩٢ ط دار  
نهضة مصر بدون، فصول فى فقه العربية - د. رمضان عبد التواب : ٣٢٦-٣٣٥ ط ثانية سنة  
١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣ م

(٢) دلالات الألفاظ : ٢١٤

(٣) ينظر فقه اللغة - د. على عبد الواحد وافى : ١٧٤

(٤) الصحابى - أبو الحسين أحمد بن فارس - تحقيق : السيد أحمد صفر: ٩٦/١ ط عيس الحلبى  
(٥) نفسه : ٩٧/١

٣٩٥هـ - الذى ألف كتاب "الفروق فى اللغة". ففى مقدمة هذا الكتاب يقول : "مارأيت نوعا من العلوم وفنا من الآداب إلا وقد صنف فيه كتب تجمع أطرافه .. إلا الكلام فى الفرق بين معان تقاربت حتى أشكل الفرق بينها نحو: العلم والمعرفة، والفطنة والذكاء ... وماشاكل ذلك فإنى مارأيت فى الفرق بين هذه المعانى، وأشباهها كتابا يكفى الطالب ويقنع الراغب .. فعملت كتابى هذا مشتملا على ما تقع به الكفاية من غير إطالة ولا تقصير". (١) ثم قال فى الباب الأول منه : "والشاهد على أن اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعانى أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشئ مرة واحدة فعرف بالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة، وواضع اللغة حكيم لا يأتى فيها بما لا يفيد فإن أشير منه فى الثانى والثالث إلى خلاف ما أشير إليه فى الأول كان ذلك صوابا. فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعانى وعين من الأعيان فى لغة واحدة فإن كل واحد منهما يقتضى خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثانى فضلا لا يحتاج إليه، وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء". (٢)

ومن علماء الغرب فى العصر الحديث من رأى هذا الرأى وعلل له بما لا يخرج عما قاله أبو هلال ومن هؤلاء: بلوم فيلد Bloomfield حيث قال: "إننا ندعى أن كل كلمة من كلمات الترادف تؤدى معنى ثابتا مختلفا عن الأخرى وما دامت الكلمات مختلفة صوتيا فلا بد أن تكون معانيها مختلفة كذلك، وعلى هذا فنحن - فى اختصار - نرى انه لا يوجد ترادف حقيقى". (٣) وحين نقرأ هذا القول وما جاء فى إيضاحه على لسان هاريس Harris وغيره من الغربيين كأنما نقرأ حديث أبى هلال، ولاريب أن النقاء الرأى مع اختلاف المنبت مكانا وزمانا يجعل القول بالترادف ضربا من اللغو.

هذا، وللنقاد إشركات تؤكد رؤية علماء اللغة؛ فهم بما فطروا عليه من لطف الطبع، وصفاء الذوق يدركون الفروق بين ظلال الألفاظ وإلماعاتها، ويقتربون من حس اللغة الأصيل، وقد

(١) الفروق فى اللغة - أبو هلال العسكري : ٩ ط دار الآفاق الجديدة بيروت

(٢) نفسه : ١٣

(٣) علم الدلالة : ٢٢٤، وينظر : ٢٢٥ - ٢٢٦

مهتمهم همتهم إلى بيان تلك الفروق في دراسة ضافية كما فعل أبو هلال العسكري وقد تفنون بإشارة عابرة إليها كما فعل ابن الأثير حين عرض لدفع ما قد يثار من زعم مؤداه أن رادف يمهّد الطريق لمن يريد أن يعبر عن معنى قوله تعالى (ولكم في القصاص حياة) مثل ألفاظه وفي عدتها فقال: "ليس كل الألفاظ المترادفة يقوم بعضها مقام بعض. ألا ترى أن لغة القصاص لا يمكن التعبير عنها بما يقوم مقامها، ولما عبر عنها بالقتل في قول العرب قتل أنفى للقتل" ظهر الفرق بين ذلك وبين الآية<sup>(١)</sup>.

ولا ينبغي أن نأخذ من كلام ابن الأثير أن بعض المترادفات يقوم مقام بعض؛ فالرجل توجهت همته إلى بيان المفارقة بين الآية الشريفة وقول العرب من وجهة لغوية أخذ منها ينهض بحاحته ولم يكن بصدّد تحييصها وبيان الرأى فيها، وتكفيّنّا منه هذه اللّمة لورودها في سياق نقدي.

وانتهينا إلى الشبهة الأخيرة - وهي تطور الصوت مع بقاء المعنى وتغير المعنى مع بقاء صوت - وجدناها أوهى مما سبق؛ لأن الشق الأول إن كان في حيز ما يسمى بالقلب ككأنى أو الإبدال الوارد عن أهل اللغة فهو من قبيل المشترك اللفظي الذي عرفنا أمره، وهو مقصور عليهم ولا يجوز إرخاء العنان فيه لمن عداهم لأن ذلك يؤدي إلى عبث باللغة صلنا عن تراث ضخم هو كيان أمة وآية وجودها وتميزها عن سواها، وإن كان في غير زه فهو من قبيل ماتجرى به السنة العامة أو يلهج به دخيل على اللغة لم يحكم أصواتها، ليتخذ مثل هذا الانحراف دليلاً على انقضاء المناسبة؛ لأنه لا يعدو أن يكون أصواتاً غايتها فهام فهو أشبه بحممة الفرس وصغاء السنور كما قال الجاحظ<sup>(٢)</sup> أما الشق الثاني فهو خرج عن حد المجاز، والمناسبة في المجاز من لوازمه.

وبتهاوى تلك الشبه تسطع الحقيقة ويلزم التسليم بوجود المناسبة، ومع هذا قلن نكتفي قوطها؛ لأنه - وإن كان استدلالاً - يسمى سلبياً، وسنمضي إلى الاستدلال الإيجابي

(١) المثل السائر - ضياء الدين الأثير - تحقيق محمد محيي الدين : ١٢٦/٢ ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ م  
ينظر : البيان والتبيين - للجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون : ١/ ١٦٢ ط الخاتجي



معتمدين فيه على ما أورده الباحث الدقيق الدكتور محمد حسن جبل في بحثه الممهور بعنوان (الارتباط بين الألفاظ والمعاني في اللغة العربية : منهج وتطبيق) حيث أخضع قضية الارتباط للمنهج التجريبي الاستقرائي الذى وضعه (جون استيوارت مل)<sup>(١)</sup> لتمحيص الدعاوى أو الفروض القائل بقيام علاقة بين شيئين أو أشياء، وهو منهج حظي بإجماع المحدثين من العلماء الطبيعيين ويقوم على القوانين الآتية:

**الأول:** قانون التلازم فى الوقوع. ويقضى بوجود العلاقة الإيجابية بين الظاهرتين إذا ثبت بالاستقراء أنه كلما وجدت الظاهرة الأولى وجدت الثانية فكلما وجد (أ) وجد (ب)

**الثانى:** قانون التلازم فى التخلف، ويقضى بوجود علاقة إيجابية بين ظاهرتين إذا ثبت بالاستقراء تخلف إحدهما تخلفت الأخرى فكلما تخلف (أ) تخلف (ب).

**الثالث:** قانون يجمع بين الاثنين السابقين، ويقضى بالعلاقة بين ظاهرتين بحيث إذا وجد إحدهما وجدت الأخرى، وإذا تخلفت إحدهما تخلفت الأخرى فكلما وجد (أ) وجد (ب) وإذا تخلف (أ) تخلف (ب).

**الرابع:** قانون التلازم فى التغير ويقضى بوجود علاقة بين ظاهرتين بحيث إذا حدث تغير بقدر أو نسبة (ما) فى إحدهما حدث تغير فى الأخرى بنفس المقدار أو النسبة. وقد اعتمد الباحث فى تبيان العلاقة أو الارتباط بين الألفاظ ومعانيها على القوانين الثلاثة: الأول، والثانى، والرابع؛ لأنها هى التى تتلاءم مع طبيعة البحث، وذلك على النحو التالى:

### - بالنسبة للقانون الأول:

أثبت الارتباط من خلال ظاهرة دوران المادة حول معنى واحد فذكر على سبيل المثال مادة (فرش) وهى من المواد الواسعة حيث ضمت سبعة وأربعين استعمالاً وترجع جميعها إلى معنى لا تخرج عنه وهو الانبساط أو الاتساع والامتداد مع ليونة ورقة. وقد بلو هذه الاستعمالات فى أربعة مستويات هى:

(١) من المفكرين الانجليز عاش فى الفترة ما بين ١٨٠٦-١٨٧٣م.

- ماكان فيه انبساط واتساع مع ليونة حسية وفيه نجد : الفرش - بفتح أوله - الفضاء الواسع. أرض تستوى وتلين وتتفسح عنها الجبال، والفرشة بالفتح - الطريقة المطمئنة (المنخفضة المستوية) من الأرض .. والفراشة كسحابة حجارة عظام أمثال الأرحاء جمع رحي : (الحجر الأبيض المستدير الذى يطحن به). والفراش ككتاب : المفروش من متاع البيت.

- (ما كان فيه) انبساط واتساع مع لين حسي أيضا إلا أن هذا نسبي مثل: فراش الرأس كسحاب: عظام رقاق كالقشور تلى عظام قحف الرأس، وكل رقيق من عظم أو حديد فهو فراشة، وبه سميت فراشة القفل لرققتها، والفراش كسحاب : موقع اللسان فى قعر الفم (مهد متسع بقدر حجم جرم اللسان). وأكمة مفترشة الأرض (أى عريضة مستوية من أعلى).

- (ما كان فيه) انبساط واتساع أيضا غير أنه بانتشار الأجزاء والجوانب، أو تشبيها مثل: افترش فلان فلانا صرعه فتمدد على الأرض، وتفرش الطائر رفرف بجناحيه وبسطهما، والفراش دواب مثل البعوض تطير، وتهافت فى النار لا ترى إلا مبسوطة والفراش كذلك حبيب الماء من العرق (دقيق منتشر) والفرش - بالفتح - الزرع إذا صار له ثلاث ورقات وأربع (تشعب مع اتساع الورق نسبيا).

الاستعمالات المجازية وهى مبنية على المعنى الأصلي وهو الانبساط مع ليونة وما هو بمعنى ذلك مثل تعبيرهم عن المرأة بالفراش إما تشبيها بالفراش الذى يقعد أو يستقر عليه، أو أن يلحظ الانبساط الحسى، والفريش: الجارية يفرشها الرجل. ومن ذوات الحافر التى أتى عليها سبعة أيام من نتاجها واستحقت أن تلقح أئانا كانت او فرسا .....

الخ.

هذه هى القوانين التى وضعها استيوارت وهناك قانون آخر من وضع متأخرين ذكره الدكتور على عبد الواحد وافى فى كتابه (علم اللغة) ويسمى قانون البواقى، ويقضى بارتباط الظواهر المصاحبة (الباقية) فى مجموعتين إذا ثبت الارتباط بين ماعدا هذه الظواهر المصاحبة فيهما كما إذا ثبت أن رب اللين مفيد لجميع الناس ولكن وجد أن شربه ممزوجا بالشاى يتعب المصابين بارتفاع ضغط الدم فينتج من هذا أن هناك علاقة بين شرب الشاى وارتفاع ضغط الدم. ينظر: مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة العدد الأول سنة ١٩٨١: ١٦٢-١٦٤.

وقد ختم الباحث الدقيق هذه المستويات بقوله: "وهكذا دارت استعمالات كل مادة على معنى واحد أصلى مأخوذ من استعمالاتها الحسية، وملازم لها فى الاستعمالات الأخرى وهذا يعنى أن للمادة اللغوية معنى مرتبطا بها يدور معها ولا يتخلف عنها بل يوجد معها كلما وجدت. (١)

وعقب ماتوصل إليه من خلال تطبيق هذا القانون ذكر ما لاشك فيه وهو أن الاستقراء فى اللغة - مع صعوبته - ممكن؛ لأن موادها محصورة فى المعاجم إلا مافات اللغويين تدوينه وهو جد قليل ولكنه مع إمكانه يحتاج إلى أسفار ضخام ومن ثم فقد اكتفى بما ذكره وأحال إلى معجمين من التراث هما: مقاييس اللغة لابن فارس (ت ٣٩٥هـ) والمفردات فى غريب القرآن للراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢هـ) وإن لم يخلوا من مأخذ كعدم تحديد أصل واحد للمادة اللغوية، ولم يكتف بما أحال عليه ولا بما أشار إليه من دراسته وهى - حسب علمنا - واسعة عنوانها: أصول ألفاظ القرآن الكريم فى مجلدين كبيرين نرجو الله أن يهيئ لنشرها (٢) فعمد إلى تحليل فصل من لسان العرب بلغت مواد إحدى وعشرين مادة ليكون شاهدا على أن الارتباط حقيقة علمية قارة لامصادفة أو انتقاء، وقد رأينا أن نكتفى بالمستويات السابقة من تطبيقاته لهذا القانون ومن أراد المزيد فليراجعه فى مصدره (٣).

### - وبالنسبة للقانون الثانى :

أثبت الارتباط من خلال ظاهرة ما يسمى بالترادف حيث يعبر اللفظ عما يعبر عنه غيره، وقد رأى أن القول بذلك مبنى على التسامح والتوسع أما أن يعبر لفظ عما يعبر عنه غيره تعبيراً دقيقاً لا أثر فيه للتسامح فأمر لا يمكن التسليم به. لأنه ينقض دعوى إحكام اللغة ويمهد الطريق لمن يرميها بأنها لغة مهوشة لاقياسية. ويمكن أن يؤدى المعنى فيها بأى لفظ، وكونها غير قياسية باطل يقوم على باطل وهو القول

(١) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة: ١٧٢

(٢) هى رسالته التى تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه، وقد اطلعنا عليها وهى مخطوطة فى مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.

(٣) مجلة اللغة العربية بالمنصورة: ١٧٣-١٨٥.

بالترادف ومن ثم عمد إلى قانون التلازم في التخلف قائلا: "سنتخذ من دراسة الألفاظ المقول بترادفها على معنى واحد بعينه شاهدا لإثبات تخلف المعنى كلما تخلف اللفظ... فإذا أثبتنا أن كلا من تلك الألفاظ المقول بترادفها... له معنى خاص لا ينطبق تماما على معنى اللفظ الأصلي الأول<sup>(١)</sup> ثبت تخلف معنى اللفظ الأول كلما تخلف ذلك وهذا الإثبات يعطينا ثمرتين: الأولى: تحقق الارتباط بين الألفاظ ومعانيها بمقتضى تطبيق قانون التلازم في التخلف، والثانية: تحقق خلو اللغة من الترادف التام والحقيقي"<sup>(٢)</sup> ولما كان المقام لا يتسع لمعالجة كل الألفاظ التي قيل بترادفها فقد اكتفى بمعالجة أسماء السيف، وللسبب نفسه نكتفى من تلك الأسماء بما يحقق الغرض ويرمز إلى الغاية وهي:

- ١- السيف: سمي بذلك لعمله وهو قطع الأجسام والتغلغل في أثنائها.
- ٢- المأثور: يسمى مأثورا إذا كان في منته أثر (بالفتح والضم وكعناق) وهو الماء: أى الصفاء والرونق.
- ٣- الحسام: يسمى حساما إذا كان سريع القطع من حدته وقوته كأنه يحسم الدم أى يسبقه، والمادة تدل على القطع مع جفاف الأثر<sup>(٣)</sup>

وفي نهاية حديثه عن أسماء السيف - وهي أربعون اسما - قال: "وبذلك يتبين أن المعنى الدقيق الخاص بكلمة سيف والمعين لها قد غاب كلياً أو جزئياً.. ولم ينفرد به - كاملاً غير مزيد ولا مشوب - أى اسم من تلك الأسماء، وبهذا تحقق تخلف معنى كلمة سيف كلما تخلفت هي، ثم إن كل كلمة أخرى.. قد غاب معناها من سائر أخواتها فلم ينفرد أى من أخواتها بحمل معناها كاملاً غير مزيد ولا مشوب أيضاً. وهذا شاهد أوسع وأكثر وأؤكد على تخلف المعنى كلما تخلف اللفظ"<sup>(٤)</sup>.

وقبل أن ينفذ يده من تطبيقات هذا القانون أحال على كتاب "الفروق في اللغة" لأبى هلال العسكري الذى سبق ذكره، وكتاب "الإعجاز البياني للقرآن الكريم"

(١) يقصد باللفظ الأصلي الأول : معنى اللفظ الأساسى للمجموعة المترادفة كلفظ السيف بالنسبة للألفاظ المترادفة على معناه، نفسه : ١٨٨.

(٢) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة : ١٨٨-١٩٨.

(٣) نفسه : ١٨٩-١٩٠.

(٤) نفسه : ١٩٥.

للدكتورة عائشة عبد الرحمن ففيه مئات الألفاظ القرآنية المتقاربة التي وضحت الفروق بينها.

### – بالنسبة للقانون الثالث:

أثبت عن طريقه الارتباط بين الألفاظ ومعانيها من خلال ظاهرة "التصاقب" حيث: "يتغير معنى اللفظ إلى معنى يقاربه كلما تغير أحد حروف اللفظ نفسه إلى حرف يقاربه<sup>(١)</sup>.

وهذه الظاهرة تناولها ابن جني في الخصائص على مستويات عدة، وأورد لها جميعاً اثنين وعشرين مثلاً<sup>(٢)</sup> اقتصر الباحث على مستوى واحد مر فيه بكل الحروف المتشابهة ليكشف للقارئ الحضيف أن المعنى لم يتغير إلى معنى مقارب بل إن التغيير يتناسب مع طبيعة الحرف في اللفظين كليهما، ومما ذكره لذلك العين، والغين فهما يوجدان في: نبع، ونبغ فنجدهم يقولون: "تبع الماء: تفجر، ونبغ الدقيق من خصاص المنخل: خرج، ونبغت المزادة إذا كانت كتوما فصارت سربة. النبع: تفجر بقوة وبلا عوائق يناسب رقة العين وخلوص صوتها أى التحامه بلا شوائب، والنبغ تسرب من عوائق يناسب تخلخل الغين وشوب صوتها<sup>(٣)</sup>.

وفي خاتمة ما أورده من أمثلة قال: "وهكذا وضع.. أن هناك تغيراً في معنى كل زوج من هذه الثنائيات عن معنى الزوج المقارن له، وأن هذا التغير متناسب مع الحرف المتغير"<sup>(٤)</sup> ثم ختم بحثه قائلاً: "وبثبوت هذا التغير المتناسب بين الألفاظ ومعانيها في هذه المجموعات- وهناك مئات بل آلاف. لأن الظاهرة مطردة- يثبت الارتباط بين الألفاظ والمعاني في اللغة العربية بقانون التغير النسبي كما سبق أن أثبتنا هذا الارتباط بقانون التلازم في الوجود والتلازم في التخلف<sup>(٥)</sup>.

(١) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة: ١٩٥

(٢) وفي مقدمة هذا الفصل قال: "هذا غور من العربية لا ينتصف منه، ولا يكاد يحاط به وأكثر كلام العرب عليه وإن كان غفلاً مسهوا عنه". ينظر: الخصائص: ١٤٥/٢-١٥٣ ط دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت.

(٣) مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة: ١٩٩

(٥) نفسه: ٢٠٦

(٤) نفسه: ١٩٩

وهكذا يتبين لنا أن للأصوات علاقة بمدلولاتها من خلال الاستدلال السلبي الذى يقوم على إسقاط الشبه التى أوردها القائلون بالاعتباطية والاستدلال الإيجابى الذى يقوم على قوانين المنهج التجريبي الاستقرائى على أننا لو تذكرنا ما أوردناه منذ قليل من مقولة بلومفيلد التى يقرر فيها أن اختلاف الكلمتين صوتياً يمنع الحكم بترادفهما وأضافنا إلى ذلك أن كثيرين يرون رأيـه<sup>(١)</sup>، وأن استيفن أولمان - وهو من ذوى الرؤية الاعتباطية - يقول عن الترادف: "إنه يكاد يكون بديهما أن الترادف الكامل غير موجود أو نادر الحدوث جداً. إنه ترف لا يمكن للغة أن تقدمه بسهولة"<sup>(٢)</sup> لرأينا أنهم يعترفون - ضمناً - بارتباط الأصوات بمدلولاتها. لأن وجود الصوت يتطلب وجود المعنى، وتخلفه يستلزم تخلف المعنى والنكول عن ذلك ضرب من التعصب للرأى ينأى عنه الأثبات من العلماء.

هذا وقد كان ينبغى أن نبدأ حديثنا فى قضية الارتباط القائم على المناسبة بالسلف بيد أنه لما كانت رؤيته بين يدى القائلين بالاعتباطية، ويقفون بها عند الصور التى رأوا فيها هذا الارتباط رأينا أن نبدأ بتبديد الشبه التى استندوا إليها، ولنا الآن ان نتحدث عنها باعتبارها ثمرة أو خلاصة لما قدمناه وقد لاحظ سلفنا هذا الارتباط منذ القرن الثانى الهجرى كما بين ذلك ابن جنى فى الخصائص ضمن باب أسمائه (إسساس الألفاظ أشباه المعانى) حيث قدم له بقوله: "اعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه وتلفقته الجماعة بالقبول له، والاعتراف بصحته. قال الخليل: كأنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: (صر)، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعاً فقالوا: صرصر. وقال سيبويه فى المصادر التى على الفعلان إنها تأتى للاضطراب والحركة نحو الغليان فقابلوا بتوالى حركات المثال توالى حركات الأصل، ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه"<sup>(٣)</sup>. ثم مضى يذكر ما أضافه هو أو وفق إليه، وليس من همى أن أورد ذلك

(١) ينظر : علم الدلالة : ٢٢٥

(٢) نفسه : ٢٢٦

(٣) الخصائص - ابو الفتح عثمان بن جنى : ١٥٤/٢ ط دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت.

تفصيلا ولكن الذى أرمى إليه أن هذه المسألة تنبئ إليها سلفنا دون أن يطلع على ما قاله أفلاطون وسقراط وغيرهما<sup>(١)</sup> وتتابع عليها الباحثون سواء أكان فى إشارة سريعة كالذى نراه عند الجاحظ وابن قتيبة<sup>(٢)</sup> أو فى دراسات متعمقة فى دراسات متعمقة كالذى سبقت الإشارة إليه عند ابن فارس والراغب، والذى تشير إليه عند ابن جنى<sup>(ت ٣٩٢هـ)</sup>، وجلال الدين السيوطى<sup>(ت ٩١١هـ)</sup> والذى يفى بغايتنا من دراسة ابن جنى قوله فى تقديمه لباب التصاقب: "هذا غور من العربية لا ينتصف منه، ولا يكاد يحاط به، وأكثر كلام العرب عليه وإن كان غفلا مسهوا عنه"<sup>(٣)</sup> وقوله فى ثانيا باب: (إمساس الألفاظ أشباه المعانى) - بعد أن بين أن حروف الفعل الأصلية تدل على حدوثه من غير طلب فاذا زيدت عليها الهمزة والسين والتاء دلت على طلب حدوثه والتسبب فيه مثل: منح، ووهب. واستمنح واستوهب - "فهذا أمر إذ أنت أتيت

(١) ينظر فى ذلك: من أسرار اللغة : ١٤٠-١٤١، ودلالة الألفاظ : ٦٢-٦٣

(٢) جاء فى رسائل الجاحظ (ت ٢٢٥هـ) فى سياق حديثه عن تعليم آدم الاسماء : "ولا يجوز أن يعلمه الاسم ويدع المعنى، ويعلمه الدلالة ولا يضع المدلول عليه، والاسم بلا معنى لغو كالظرف الخالى، والأسماء فى معنى الأبدان، والمعانى فى معنى الأرواح. ينظر : رسائل الجاحظ : ١٨٧/١-١٨٨ ط دار الحديث - بيروت سنة ١٩٨٨ وقال ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) عن العرب وعارضتهم : "وقد يفرقون بحركة البناء فى الحرف الواحد بين المعنيين فيقولون: رجل لغنه. إذا كان يلغنه الناس فإن كان هو الذى يلغنه الناس قالوا : رجل لغنه فحركوا العين بالفتح .. وكذلك هزأة وهزاة ، وسخر وسخرة .. وقد يفرقون بين المعنيين المتقاربين بتغيير حرف فى الكلمة حتى يكون تقارب ما بين اللفظين كتقارب ما بين المعنيين كقولهم للماء الملح الذى لا يشرب إلا عند الضرورة (شروب) ولما كان دونه مما قد يتجوز به (شريب)، ولما ارتفع من الأرض (حزن) فإن زاد قليلا (حزم) وللذى يجد البرد (خصر) فإن كان مع ذلك جوع (خرص)، وللنار إذا طفنت (هامدة) فإن سكن اللهب وبقي من جمرها شئ (خامدة) .. وقد يكتنف الشئ معان فيشتق لكل معنى منها اسم من اسم ذلك الشئ كاشتقاقهم من البطين للخميص (مبطن) وللعظيم البطن إذا كان خلقه (بدلين) فإن كان من كثرة الأكل قيل (مبطان) وللمنهوم (بطين).

ينظر : تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر : ١٥-١٧ ط ثانية - دار التراث

بالقاهرة سنة ١٣٩٣ - ١٩٧٣

من بابيه، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله أعطاك مقادته.. وإن أنت تناكرته وقلت هذا أمر منتشر ومذهب صعب موعر حرمت نفسك لذته، وسددت باب الحظوة به" وحديثه عن ارتباط الأصوات بالحدث من حيث الترتيب، إذ يقدم منها ما يضاهي أول الحدث، ويؤخر ما يضاهي آخره، ويوسط ما يضاهي أوسطه مثل قولهم: "شد الحبل ونحوه: فالشين تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل ثم يليه إحكام الشد والجذب فيعبر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين لاسيما وهي مدغمة فهي أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذي أريد بها. (١)

وفى قول ابن جنى نلاحظ ارتباط الأصوات بمدلولاتها سواء أكان فى تقارب الأصوات لتقارب المعانى الذى ترجمه بالتصاقب أو فيما أسماه إمساس الألفاظ أشباه المعانى، ونلاحظ أيضا تصريحه بأن إدراك هذا الارتباط ليس بالأمر السهل، وإنما يحتاج إلى فكر، وإنعام نظر لما يكتنفه من خفاء مرده إلى السهو أو الغفلة - ولعله يعنى بهما بعد ما بين زمن الوضع والأجيال اللاحقة - وأن القعود عن البحث وأخذ النفس بالهوينى يحرمها لذة الظفر والحظوة بعد المعاناة والمشقة. وعلى الرغم من تصريح ابن جنى بأن أكثر كلام العرب عليه نرى القائلين بالاعتباطية يقصرونه على الصور التى تراءى لهم فيها.

ولعل أقوى مايفى بغرضنا قول السيوطى - بعد أن أورد ما نقله علماء أصول الفقه عن عباد بن سليمان الصيمرى - : "وأما أهل اللغة فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعانى، ولكن الفرق بين مذهبيهم ومذهب عباد أن عبادا يراها ذاتية موجبة بخلافهم، وهذا كما نقول المعتزلة بمراعاة الأصلح فى أفعال الله تعالى وجوبا، وأهل السنة لايقولون بذلك مع قولهم إنه تعالى يفعل الأصلح لكن فضلا منه ومنا لاوجوبا، ولو شاء لم يفعله" (٢)

وقد أعقب هذا القول بسوق أمثلة تشهد له منها قوله: "وفى فقه اللغة للثعالبى... النقش فى الحائط، والرقش فى القرطاس، والوشم فى اليد، والوسم فى الجلد، والرشم على الحنطة والشعير، والوشى فى الثوب... وفيه : الحوص ضيق



العينين والخصوص غؤورهما مع الضيق، والسب من العقرب. واللسع من الحية" (١). وليس بخاف أن السيوطي يروى موقف اللغويين في هذه القضية وأنه يقرب من حد الإجماع، وأنه يشير من طرف خفي - فيما يبدو لنا - من خلال تشبيه المفارقة بين مذهب الصيمري واللغويين بالمفارقة بين أهل السنة والمعتزلة في مسألة الأصلح من أفعال الله تعالى إلى أن اللغة وضعية، وأنها لا تخلو من المناسبة بين ألفاظها ومعانيها؛ لأن واضعها التمس المناسبة على قدر ما منح من لحظ وإدراك، ولو كانت توقيفية - كما يرى أهل السنة - لكانت المناسبة ذاتية أو حتمية موجبة. لأن واضعها هو الله عز وجل، والمناسبة في فعله في أعلى درجاتها تماما ودقة.

وإذ وقفنا على رؤية السلف فإنه يحسن بنا أن نرصد امتدادها في عصرنا، فقد وجدت هذه الرؤية من يصل رحمها في مواجهة زيف الاعتباطية ورأينا قضية المناسبة تمثل الشغل الشاغل لفريق من الباحثين، ومن هؤلاء الدكتور محمد حسن جبل الذي بذل جهدا مشكورا في إثباتها في بحوث عدة منها البحث العميق الممهور بعنوان (أصول معاني ألفاظ القرآن الكريم) (٢) ومنها البحث الذي استقيناه منه الاستدلال الإيجابي على تلك المناسبة ومنها بحث عنوانه: تحليل الأسماء. وفي استنقاء الاستدلال إشارة إلى الثاني كافية أما الأول فننتعرف عليه من خلال حديثه عن "العلاقة بين الصوت والمعنى" حيث ألم بدلالة الحركة في اللفظ على المعنى فذكر من ذلك الغليان والجيشان وغير ذلك مما عرض له ابن جنى على تلك الشاكلة، وأضاف إلى ذلك قول الإمام على رضى الله عنه: (إذا سرتم إلى العدو فمهلا مهلا - بسكون الهاء - وإذا وقعت العين على العدو فمهلا مهلا - بفتح الهاء - أى إذا سرتم إلى العدو فتأنوا وإذا حملتم فاحملوا. نقل ذلك عن لسان العرب لابن منظور ثم عقب عليه قائلا: "الهاء الساكنة تعنى الرفق والتؤدة، والمتحركة تعنى التقدم والسرعة" (٣) أى إن هناك ربطا بين حركة الحرف وحركة الحدث من حيث البطء والسرعة ثم مضى

(١) المزهر: ٣٤/١ وواضح أن ما نقله عن الثعالبي ينفق مع ما نقلناه عن ابن قتيبة منذ قليل.

(٢) هو عبارة عن رسالة في جزأين كبيرين تقدم بها لنيل الدكتوراه، ولا تزال مخطوطة في

مكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.

(٣) أصول معاني ألفاظ القرآن الكريم: ٢٧/١

ينكر معانى الأصوات، ففي حديثه عن حرف الناء ذكر مادة (أث ث) والمعانى التى تدل عليها ومنها: شعر أثيث: غزير طويل، وأث النبات: كثر والتف، والأثاث: الكثير من المال ثم استنبط معنى الناء فقال: "ومن معالجة مادة (أثث) نستنتج أن الناء تدل على نفاذ دقاق (قوية) كثيرة بانتشار (ما) .. وهذا يلتقى مع صوت الناء بمرور الهواء بلا زفير منتشرا من الخلل الذى يبقى فى جانبى اللسان، وحول مقدمته حين تمتد مقدمة اللسان تحت الأسنان العليا فيما بين الطواحن، وتساعد الأسنان السفلى فى تغيير الهواء فلا ينفذ إلا من حول مقدمة اللسان على ما وصفنا" (١). أى إن هذا هو الأصل الذى ينبثق منه الأثيث، والأثاث وغيرهما.

ونتعرف على البحث الثالث (٢) من خلال المقدمة التى بين فيها ارتباطه الوثيق بموضوعات أخرى كبيرة وهى:

- ١- موضوع نشأة اللغة من حيث وقوعها على مقتضى الحكمة- توقيفا أو اصطلاحا- فتكون ألفاظ اللغة معبرة عن معان حقيقية أو على مقتضى الاتفاق الجرافى.
- ٢- موضوع علاقة الألفاظ بالمعانى فى لغتنا العربية من حيث وجود العلاقة الإيجابية ونوعها ومدى قوتها.. أو انتفاء هذه العلاقة.
- ٣- موضوع القياس اللغوى بمختلف مستوياته من حيث كونه معبرا عن علاقات اشتقاقية حقيقية أو متوهمة.
- ٤- موضوع القياس اللغوى فى وضع الألفاظ من حيث إمكانية اطراد التسمية كلما وجدت أو منعه.. ثم بين أن بحثه هذا لن يعالج هذه الموضوعات فى شمول، لأن كلا منها يحتاج إلى بحث مستقل أو أكثر. (٣)

- وهناك بحوث أخرى لا يتسع المجال للحديث عنها ونكتفى بالإشارة إليها منها:

- ١- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فيما تنوعت فائوه من الصحاح.

(١) أصول معانى ألفاظ القرآن الكريم ٥/١؛

(٢) حاضرنا بهذا البحث فى قاعة المحاضرات بجامعة أم القرى سنة: ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م ثم نشره فى مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة - العدد العاشر سنة ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م من

٢- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فيما تنوعت عينه ولامه (١).

٣- سوق الحروف على سمت المعنى (٢). ونسأل الله أن يوفق لاطراد أمثال هذه البحوث، وأن يستمر الجهد الذى يريعه علماءنا المختصون بهذا اللون من الدراسة حتى ينكشف وجه المناسبة بين الأصوات ومدلولاتها لمن لا يراه من غير المتعمقين.

وليس أثر عندي من أن أنبه إلى خير ما يحفز إلى هذه الغاية المنشودة وهو قول ابن جنى، "وهذا النحو من الصنعة موجود فى أكثر الكلام وفرش اللغة وإنما بقى من يثيره ويبحث عن مكنونه بل من إذا أوضح له وكشفت عنده حقيقته طاع طبعه لها فوعاها وتقبلها وهيئات ذلك مطلباً، وعز فيهم مذهباً وقد قال أبو بكر : من عرف ألف، ومن جهل استوحش" (٣) ولا تعقيب لنا على هذه المقولة سوى أن نقول : إن ما ذكره الأسيوطى بعده، وما نهضت له البحوث التى ألمتنا بها تشير الى أن هذه الصنعة فى كل الكلام لافى أكثره أما ماعدا ذلك من مضمون المقولة فقد أصاب الصواب.

هذا ولا ينبغي أن نفتن بكل ما يقوله العلماء الغريبون عن لغاتهم فنحذو حذوهم على غير بصيرة، وإذا لم تتضح لنا المناسبة بين الدال والمدلول كان علينا أن نعاود البحث والنظر لا أن نخلد إلى الراحة ونلهج بما يقولون عن لغاتهم، فهناك مفارقة بين العربية وبين تلك اللغات لعل أهم أسبابها- فى منظورنا- انتقالها "إلى حالتها الحاضرة من لغات قديمة بطل استعمالها وانقطعت فروعها عن أصولها" (٤) بخلاف العربية، ومن ثم "فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تترأى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من

---

(١) البحثان للدكتور عبد الحكم صالح أو لهما رسالته للماجستير وثانيهما رسالته للدكتوراه وهما مخطوطان بكلية اللغة العربية بالقاهرة.

(٢) وهو موضوع الباحث محمود زين العابدين حصل به على درجة الماجستير. وقد حصلت عليه على سبيل الإعارة أما البحثان السابقان ففى مكتبة كلية اللغة بالقاهرة.

(٣) الخصائص : ١٥٣/٢

(٤) ينظر اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد : ٥٣ - ٥٦ ط مكتبة غريب بدون

كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربى من ألفاظه ومفرداته<sup>(١)</sup>. وبعد هذه التطوافة مع الاعتبارية والمناسبة نرى أنه قد آن لنا أن نلتم بمذكروه من الإشارة السابحة لنرى أن سبحتها ليست مطلقة، وأنها محوطة بحدود وعلامات حتى لا تغوص فى أعماق لا قرار لها من محيطات الجهل والحمق ثم الموت. ونبدأ لنتساءل :

كيف تتعدد المعانى التى يستحضرها القارئ لبيت المتنبى: (أعيذها نظراتك منك... الخ؟ وكيف ينبثق العديد من المتضادات المغايرة لما ذكره الكاتب؟  
أكون ذلك بقراءة البيت فى سياقات متعددة أم بقراءته فى السياق الذى ورد فيه صحيح أنه يمكن أن ينبثق أى اثنين من المتضادات عندما تتعدد السياقات التى تستدعى التمثل بهذا البيت باستلاله من سياقه. أما إذا أبقي قارئاً فى سياقه الذى ورد فيه فإنه لا ينبثق منه إلا ما استهدفه المتنبى وهو لا ينطوى على الرشوة والهدية أو العلم والجهل. وليتبين لنا ذلك فلنذكر أن هذه القصيدة عتاب لسيف الدولة على استماعه لما يكيد به حاسدوه على منزلته عنده- ومنهم أبو فراس- حتى أعرض عنه وقرب غيره من الشعراء مع أنهم ليسوا فى مكانته الشعرية، وليبلغ ذلك عندنا حد اليقين فلنقرأ من القصيدة هذه الأبيات :

مالى أكنتم حبا قد برى جسدى      وتدعى حب سيف الدولة الأمام  
إن كان يجمعنا حب لغرتـه      فليت أنا بقدر الحب نقـتسـم  
..... .. .. .. ..

يأعدل الناس إلا فى معاملتى      فيك الخصام وأنت الخصم والحكم  
أعيذها نظرات منك صادقة      أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم  
فإذا أمعنا النظر فى سياق البيت وجدنا المتنبى يعنى حظه عند سيف الدولة بعد أن أوغر الخصوم صدره عليه، وقدموا غيره من الشعراء فأقبل على من قدموه وأعرض عنه، ومن ثم فإن الشحم والورم ينصرفان إلى الحب الصادق، والحب المصطنع، أو إلى الشعر الملىء والنظم الخاوى أما ماعدا ذلك فبعيد عن أفق السياق

الذى أشرق البيت منه، ويؤكد هذه الرؤية قول البرقوقى معبرا عن معنى البيت: "إنك إذا نظرت إلى شيء عرفته على ما هو عليه فنظراتك صادقة تصدقك فلا تغلط فيما تراه فلا تحسب الورم شحما. وهذا مثل يقول: لا تظن المتشاعر شاعرا كما يحسب الورم سمنا.(١)

هذا إذا نظرنا إلى البيت فى سياقه فإذا انتزعناه منه جاز لنا أن نوظفه فنضعه فى سياقات متعددة نتمثل به فيها ويكون له فى كل سياق أى متضادين وفقا للمقام الذى استدعى التمثل به. وأحسب أن إطلاق البيت معلقا فى الهواء بحيث يحتمل مايمكن استدعاؤه من المتضادات الغائبة لا يتيسر فى كل ما جرت به ألسنة الشعراء، وإنما تهياً ذلك فى بيت المتنبى. لأنه خرج مخرج المثل كما ألمح إلى ذلك البرقوقى. فإذا لم يكن على هذه الوتيرة استحالة انتزاعه وتعليقه لاستدعاء معانى متعددة بتعدد القراءة، وهذا ما سجله على نفسه من اتخذ بيت المتنبى تكأة ينطلق منها إلى القول بإطلاق الإشارة من إسارها حيث قال: "ونحن لو قرأنا قول لبيد بن ربيعة:

بلىنا كما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكننا فسرنا كلمة المصانع على أنها تعنى المؤسسات الصناعية. ولكن سياق البيت يعنى أنها المنازل وهو ما كانت هذه الكلمة تدل عليه فى عصر لبيد. فمعرفة السياق إذا - هكذا يقول - شرط فى تلقى النص تلقيا صحيحا"(٢).

ولينكشف زيف الرؤية فى مقولة إطلاق الإشارة من إسارها المعجمى على نحو أوضح نتساءل: أمعلق بيت لبيد فى الهواء، ومع تعليقه دل لفظ المصانع على المنازل دون المؤسسات الصناعية أم حال السياق بينه وبين التعليق؟ وإذا كان معلقا ومستقرا فى سياقه- مع تناقض التعليق والاستقرار- فلماذا لم يدل على معان يستحضرها المتلقى فى كل قراءة كما هو الحال فى بيت المتنبى؟

إننا سنضع تحديده لمعنى كلمة المصانع هنا أمام قوله بعد ذلك: "فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبذا فهى لاتعنى شيئا، وهى إشارة حرة، ولذا فهى قادرة

(١) ديوان المتنبى- شرح البرقوقى: ٨٣/٢- المجلد الأول: بيروت.

(٢) الخطبة والتفكير: ٢٨

على أن تعنى كل شيء<sup>(١)</sup>. ولعل القارىء يتساءل معنا : وماذا تعنى كلمة المصانع مع ما عنته من المنازل ؟

إن ثراء الاحتمالات لا يتأتى من فك الارتباط بين الكلمة ومعناها الوضعى، ففي استعمالها بمعنى استعارى- كما فى بيت المتنبي- تبقى الرابطة بين اللفظ ومعناه الذى وضع له. لأن الاستعارة قائمة على ادعاء أن المستعار له فرد من أفراد المستعار<sup>(٢)</sup>، وفى استعمالها بالمعنى المعجمى قد تتعدد الاحتمالات أيضا، وليرجع الحداثيون إلى قول بشار<sup>(٣)</sup>:

خاطلى عمرو قباء      ليت عينه سواء  
فاسأل الناس جميعا      أمديح أم هجاء؟

وليقرأوا معنا قوله تعالى: (والله يرزق من يشاء بغير حساب) <sup>(٤)</sup> وليسمعوا معنا إلى ما يحدثنا به الدكتور محمد عبد الله دراز من ثراء الاحتمالات فيه حيث يقول:  
"أقرأ... وانظر. هل ترى كلاما أبين من هذا فى عقول الناس؟ ثم انظر كم فى هذه الكلمة من مرونة؟ فإنك لو قلت فى معناها: إنه سبحانه يرزق من يشاء بغير محاسب يحاسبه ولا سائل يسأله لماذا يبسط الرزق لهؤلاء ويقدره على هؤلاء أصبت، ولو قلت: إنه يرزقه بغير تقدير ولا محاسبة لنفسه عند الإنفاق خوف النفاذ أصبت، ولو قلت: إنه يرزق من يشاء من حيث لا ينتظر ولا يحتسب أصبت، ولو قلت: إنه يرزقه بغير معاتبة ومناقشة له على عمله أصبت، ولو قلت: يرزقه رزقا كثيرا لا يدخل تحت حصر وحساب أصبت، فعلى الأول يكون الكلام تقريراً لقاعدة الأرزاق فى الدنيا وأن نظامها لا يجرى على حسب ما عند المرزوق من استحقاق بعلمه أو عمله بل تجرى وفقا لمشيئته وحكمته سبحانه فى الابتلاء، وفى ذلك ما فيه من التسلية لفقراء المؤمنين، ومن الهضم لنفوس المغرورين من المترفين، وعلى الثانى يكون تنبيهها على

(١) الخطيئة والتكفير ٧٠:

(٢) ينظر : المطول- سعد الدين التفتازانى: ٣٦١- ٣٦٢ ونهاية الایجاز فى دراسة الاعجاز- فخر الدين الرازى: ١٦٨-١٦٩ ط دار العلم للملايين- بيروت.

(٣) حاشية الدسوقي على مختصر السعد التفتازانى- ضمن شروح التلخيص: ٤/٤٠١ ط الحلبي.

(٤) سورة البقرة - الآية : ٢١٢

سعة خزائنه وبسطة يده جل شأنه، وعلى الثالث يكون تلويحا للمؤمنين بما سيفتح الله لهم أبواب النصر والظفر حتى يبذل عسرهم يسرا وفقيرهم غنى من حيث لا يظنون، وعلى الرابع والخامس يكون وعدا للصالحين إما بدخولهم الجنة بغير حساب، وإما بمضاعفة أجورهم أضعافا كثيرة لا يحصرها العد ومن اطلع على علم التأويل واطلع على أفهام العلماء فى آيه رأى من ذلك العجب العاجب (١).

**فهل نرى - مع ثراء الاحتمالات هذا - كلمة أطلقت من إسارها المعجمى ؟**

ونترك قول المتنبى وما قيل بشأنه لنقف مع قول الثيبى: (نافرة كعروق الزجاجة) لنرى كيف منحت الزجاجة فيه وجودا بحيث لم يعد بإمكاننا أن نتخيل لها وجودا خارج الشعر؟ ومن أين يزداد تعاملنا معها تعقيدا بعد قراءة ما أسماه الكاتب أبياتا، وتزداد نظرتنا إليها عمقا وثراء؟

**أحدث ذلك كله لتحرر الزجاجة من معناها المعجمى أم لاستعمالها فى نسق استعارى؟**

إن الذى يرمى إليه الكاتب هو الشق الأول من هذا التساؤل وهو تحرر الكلمة من المعنى المعجمى، وفى هذا تجاهل لمنطق المجاز. لأنه لايقوم على إفراغ الكلمة من معناها الحقيقى، وإنما يقوم على ادعائه لما تجوز بها عنه. قال عبدالقاهر واعلم أنك تراهم لايمتنعون - إذا تكلموا فى الاستعارة - من أن يقولوا: إنه أراد المبالغة فجعله أسدا .. وذلك صريح فى أن الأصل فيها المعنى وأنه المستعار فى الحقيقة، وأن قولنا استعير له اسم الأسد إشارة إلى أنه استعير له معناه، وأنه جعله إياه، وذلك أنا لو لم نقل ذلك لم يكن لجعل ههنا معنى. لأن جعل لا يصلح إلا حيث يراد إثبات صفة للشئ كقولنا: جعلته أميرا .. تريد أنك أثبت له الامارة ... فإذا اثبت أن ليست الاستعارة نقل الاسم، ولكن ادعاء معنى الاسم، وكنا إذا اعقلنا من قول الرجل: رأيت أسدا. أنه أراد المبالغة فى وصفه بالشجاعة .. لم نعقل ذلك من لفظ أسد ولكن من ادعاء معنى الأسد الذى رآه ثبت بذلك أن الاستعارة كالكناية فى أنك تعرف المعنى فيها من طريق

(١) النبأ العظيم - د. محمد عبد الله دراز: هامش رقم (١): ١١٧-١١٨ ط دار القلم سنة ١٣٩٧هـ -

المعقول دون طريق اللفظ" (١) وفي هذا دلالة قاطعة على بقائها مرتبطة بمعناها اللغوية موحية بحس الأديب مشيرة إلى مرماه، ومثل هذا الإحياء يسميه اللغويون الدلالة الهامشية التي تتبع من الدلالة المركزية (٢).

ومثل هذا النسق ليس فيه من الجدة إلا بمقدار ما يتهدى إليه الأديب من الابتداع أو الابتكار، ولو مضينا ننتبع كينونته في الأدب العربي لهالنا مانجد من روائعه. وفي القرآن الكريم منه مالا يتعلق به كاتب أو شاعر، ولو تذكرنا ما يحفظه الصغار من آيه في قصار السور لرأينا ما يأخذ الذواقة عن نفسه. ففي سورة (الهمزة) نجد قوله تعالى (وما أدراك ما الحطمة - نار الله الموقدة التي تطلع على الأفئدة) وفي سورة (النبأ) : (إن جهنم كانت مرصادا) وفي سورة التكويد (والصبح إذا تنفس) أرايت إلى النار التي تطلع على الأفئدة ؟ وإلى جهنم المرصاد ؟ وإلى الصبح الذي يتنفس ؟؟؟

ولنتزل من ذلك الأفق المعجز إلى الأفق الذي دونه، ولنتجول في جنباته وفي هذا الأفق سنرى العجب العاجب. وهذه نماذج منه:

- قال ثعلبة بن صغير المازني- وهو شاعر جاهلي أقدم من ليبيد- في سياق وصفه للناقة التي يرحل عليها المفارق لخليل لم يدم وصله مشبها إياها بالنعامة التي يعارضها الظليم: (٣)

(١) دلائل الأعجاز- تصحيح رشيد رضا: ٣٣٦-٣٣٧ ط دار المعرفة - بيروت سنة ١٣٩٨-١٩٧٨.

(٢) المعنى المركزي: هو المعنى المعجمي، والهامشي هو الذي يفهم منه ويشبه اللغويون اتباع المعنى الهامشي من المعنى المركزي بالدوائر التي تحدث في الماء عقب إلقاء حجر فيه... الخ فما يتكون منها أولا هو بمثابة الدلالة المركزية، وما سواه بمثابة الدلالة الهامشية. ينظر: دلالة الألفاظ: ١٠٦، ١١٧، ١٢٠.

(٣) ينظر: شرح المضليات للتبريزي- تحقيق علي البجاوي: ١/٠٧٤-١٧٤.



وكان عيبهتها وفضل فتاتها      فنان من كنفى ظليم نافر  
 يرى لرائحة يساقط ريشها      مر النجاء سقاط ليف الأبـر  
 طرفت مرادها وغرد سقبها      بالآء والحدج الرواء الحادر  
 فتذكرا ثقلا رئيـدا بعدما      ألفت نكاء يمينها فى كافر  
 فتروحا أصلا بشد مهذب      ثر كشؤبوب العشى الماطر  
 فبنت عليه مع الظباء خباءها      كالأحمسية فى النصف الحاسر (١)

فالناقة التى يرتحلها من هذا شأنه تسرع فى مسيرها حتى ليبدو ما عليها من عيبة أو أديم ريشا نائتا من جناحى ظليم شديد العدو يعارض نعامة رائحة إلى بيضها وقد تباعدت مرادها فهى تسرع فى سيرها حتى يسقط ريشها السرعة التى ضاعف منها تذكر البيض وقد دنت الشمس للمغرب فلما وصلت إلى مكانه بنت عليه من جناحها خباء وكأنها امرأة قرشية فى نصيف حاسر وفى هذه الصورة النابضة بالحياة نرى نكاء (الشمس) تلقى يمينها فى كافر (الليل) ونرى النعامة تبني على البيض خباءها (تجنم عليه بجناحيها) كالمرأة القرشية فى النصف الحاسر.

- وقال عمر بن الأهتم السعدى يدفع لوم صاحبه على كرمه:

ذرينى فإن الشح يا أم هيثم      لصالح أخلاق الرجال سرور  
 ذرينى وحطى فى هواى فإننى      على الحسب الزاكى الرفيع شفيق  
 ومستبج بعد الهدو دعوته      وقد حان من نجم الشتاء خفوق  
 يعالج عرنينا من الليل باردا      تلف رياح ثوبه وبروق

ففى هذه الأبيات يطالعنا الشح السروق لصالح أخلاق الرجال، والحط فى الهوى، ومعالجة عرنين الليل البارد. وما أظن أحدا يمتري فى روعة مثل هذا الخيال (!).

(١) العيبة : وعاء من جلد يوضع فيه المتاع - والفتان : أديم يلبس الرجل - النجاء : السرعة، الفنن : الغصن - الظليم : ذكر النعام وجعله نافرا لشدة عدوه - يبرى : يعارض، الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها وجعله معارضا لهذه النعامة؛ لأنه أبلغ فى العدو يساقط ريشها: يسقطه من شدة العدو - الأبر : الملقح للنخلة فإذا صعدا روى الليف - شبه الريش إذا سقط بالليف - طرفت : تباعدت - مرادها : المواضع التى ترود فيها - الآء : ثمر السرح الواحدة آءة - الحدج : الحنظل الحادر : الغليظ - الثقل : بيض النعامة - السقب : ولد النعامة - الرئيد : المنضود - نكاء : الشمس - ألفت يمينها فى كافر : تهيأت للمغرب.

- وقال المراربن منقذ - وهو شاعر معاصر لجريير - يخاطب صاحبتة خولة وقد وخط الشيب رأسه قال:

إن ترى شيبا فإني ماجد      ذو بلاء حسن غير غمر  
مأنا اليوم على شيء مضى      يا ابنة القوم تولى بحسر  
قد لبست الدهر من أفنائه      كل فن ناعم منه حبر

فالدهر الذى لبسه المرار ذو أفنان، وكونه ذا أفنان ويلبس روعة مايتعلق بأهدابها المحدثون ولو كان لزجاجتهم عروق وعروق.

- ونمضى قليلا لنقف مع مروان بن أبى حفصة مصغين إلى قصيدته التى يمدح بها معن بن زائدة فسنجده يقول فيها:

لام فى أم مالك عاذلاكا      ولعمرو الإله ماأنصافا  
كلما قلت بعض ذا اللوم قالا      إن جهلا بعد المشيب صباكا  
بث فى الرأس حرثة الشيب لما      حان إبان حرثه فعلاكا

ولاريب أن حرثة المشيب المبتوثة فى إبانها تنفث السحر وتتسل فى خفاء إلى منابع الحس وتوقظ غافى الشعور، ولم لا وقد بدا الشيب فى صورة الحارث استنهضه للحرث إقبال زمانه؟

ولو استرسلنا مع هذا النمط من التصوير الاستعارى المبتكر فى ديوان الشعر العربى لما انتهينا إلى غايتنا عن قرب، ومن ثم فقد اكتفينا بهذه النماذج تلمح إلى القصد والهدف وهو - كما لا يخفى - بقاء الألفاظ موصولة بمعناها المعجمى ولم تطلق من إيساره كما يزعم الحداثيون.

ونترك الزجاجة وعروقتها النافرة - عند الثبتي - لنقف مع (زنجيته الشقراء) وماقيل بصدها حيث زعم الكاتب أننا قد أغلقنا باب الشعر على أنفسنا عندما ذهبنا إلى أن العلاقة بين الشقراء والزنجية علاقة الصفة بالموصوف ورأى فى وصف الزنجية بالشقرة إشكالية لاسبيل إلى حلها إلا بالخروج على نمطية التعبير وذلك بتجاوز المعنى الدلالى فيصير للزنجية معنى آخر لوجود له إلا فى عالم الشعر، وتصبح الشقراء تغريبا للزنجية لاتقريبا لها كما هو المعتاد فى الوصف.

والكاتب بهذه الرؤية قد أبعد النجعة؛ إذ القول بتجاوز المعنى الدلالى أو إطلاق الإشارة من قيدها غفلة عما وردت به أساليب هى أنصع مما قاله الثبتي وغيره ممن

رأهم القلة الشاعرة. ومن تلك الأساليب قوله تعالى (فبشرهم بعذاب أليم) (١). وقوله عز شأنه (وإن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل) (٢) ومنها قول عمر بن معد يكره:

وخيل قد دلفت لها بخيل تحية بينهم ضرب وجيع  
وقول كعب بن زهير:

صبحنا الخزرجية مرهفات أباد ذوى أرومتها ذووها  
وقول عمير بن شسيم القطامي:

نقريهم لهذميات نقدها ماكان خاط عليهم كل زراد (٣)

وما نحسب أن الزنجية الشقراء تقارب التبشير بالعذاب، والإغاثة بالماء الحار، والتحية بالضرب، والصبح بالسيوف المرهفات، والقرى باللهذميات وإن جرت في طريقها. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا - كيف تمت تأدية المعانى المرادة بهذه الأساليب: أبتجاوز المعنى الدلالى للألفاظ أم بأمر تنزىلى عرفه البلاغيون العرب منذ عهد بعيد؟ ليرجع الكاتب إلى الجزء الأخير من تفسير الزمخشري ليرى فيه ماأوردناه هنا (٤)، وإن أعوزه الوقت للبحث فليقرأ معنا قول السكاكى: "فلا نستعير الفعل إلا بعد استعارة مصدره فلا نقول نطقت الحال بدل دلت إلا بعد تقرير استعارة النطق لدلالة الحال على الوجه الذى عرفت من إدخال دلالة الحال فى جنس نطق الناطق لقصد المبالغة فى التشبيه ... وكذا قوله عز سلطانه (فبشرهم بعذاب أليم) فى الاستعارة التهكمية بدل فأنذرهم وقول قوم شعيب (إنك لأنت الحليم الرشيد) بدل السفیه الغوى لقرائن أحوالهم. (٥)

(١) سورة: آل عمران - الآية : ٢١

(٢) سورة: الكهف - الآية : ٢٩

(٣) ينظر: بغية الايضاح : ١١٤/٣، ١٢١، ١٣٣ هوامش رقم : ٦، ٣، ٤

(٤) فى نهاية هذا الجزء كتاب عنوانه : تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات لصاحبه: محب

الدين افندى - ط عيسى الحلبي - ٣٧/٤

(٥) مفتاح العلوم - أبو يعقوب يوسف السكاكى : ٢٠٢-٢٠٣ - المطبعة الأدبية بمصر

سنة ١٣١٧هـ وينظر : فن التشبيه - د. على الجندى : ١١٣/١-١١٧ ط ثانية - مكتبة الأنجلو

الاممية سنة ١٣٨٦-١٩٦٦

ولست بحاجة إلى بيان أن إدخال المستعار له كالدلالة والإنذار - فى جنس المستعار - كالنطق والتبشير - يعنى بقاء الكلمة على الارتباط بمعناها المعجمى لا إطلاقها من إيساره حتى يتسنى لها الدلالة على المعنى المقصود بالانطلاق من الأول إلى الثانى مسترشدا فى ذلك بالقرائن.

وإن كان لديه فسحة من وقت فليُنظر إلى قول الجاحظ تبياناً لقول الشاعر:

يادار قد غيرها بلاها كأنما بقلم محاها  
أخربها عمران من بناها وكر ممساها على مغناها

حيث قال: "إن مدة بقائه فيها أبليت منها؛ لأن الأيام مؤثرة فى الأشياء بالنقص والبلى. فلما بقى الخراب فيها وقام مقام العمران فى غيرها سُمى بالعمران" .. وقال الله عز وجل: (هذا نزلهم يوم الدين). والعذاب لا يكون نزلاً ولكن لما قام العذاب لهم فى موضع النعيم لغيرهم سُمى باسمه<sup>(١)</sup>

ومؤدى كل مارأينا أن القول بإطلاق الكلمة أو الإشارة - كما يزعمون - من إيسارها المعجمى عند توظيفها فى السياق الأدبى يخطئه التوفيق، ولا أثر فيه للصواب.

**العدول الشارد:**

ويتمثل هذا النمط من العدول فى الخروج بالكلمة على ماتقتضيه قواعد اللغة فى بنيتها ... . تلك القواعد التى تكفل ببيانها علم الصرف فلأديب - فى منظور الحداثيين - حق الخروج بالتصرف فى تلك البنية لأنه لون من التصرف الجمالى الذى يمنح الأسلوب جدة وطرافة، أو هو لون من الانعتاق من العرف الجمعى يثرى الدلالة ولا يحرم المتلقى من لذة الفهم أو المشاركة الوجدانية مع المبدع.

وتوغل الدعوة إلى هذا النمط من العدول لتصل بنا إلى نهاية القرن التاسع عشر حيث شرعت الأقلام المدخولة والمخدوعة تسود العديد من الصفحات باسم الجدة والطرافة علها تصل إلى ماتصبو إليه من العبث باللغة والوصول بها إلى

(١) البيان والتبيين - لأبى عثمان الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون: ١٠٥٢/١ - ١٥٣ ط الخاتجى

الهاوية لتصبح - فى غد قريب - فى طى النسيان ولها من الجدة والطرافة وشاح يخدع عما وراءه.

ففى سخرية مكرة يسطر أحد هذه الأقلام حديثاً له بعنوان: "(نفيق الضفادع) يقول فيه: "أذكر أننى قرأت انتقاداً من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران (المواكب) وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت:

هل تحممت بعطر وتنشقت بنور

فأثبته ووضع بعد كلمة (تحممت) كلمة (كذا) وبعدها علامة استفهام .. كأن الناقد يقول للقارىء: انظر. هو يقول: تحممت وليس فى اللغة كلمة (تحمم) ...." ثم يتساءل فى دهاء: "سألتكم ياسادتى باسم العدل والفهم والقاموس: لماذا جاز لبدوى لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة استحم ولا يجوز لشاعر أعرفه أو تعرفونه أن يجعلها تحمم وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون تحمم قبل أن تفهموا استحم؟ وما هى الشريعة السرمدية التى تربط ألسنتكم بلسان أعرابى عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم؟" (١) ثم يمضى فى تساؤله: "أمامكم كلمتان: (استحم) وهى قاموسية، و(تحمم) وهى غير قاموسية.

ألا ترون أنكم إذا عرضتم عن الثانية تضمحل من تلقاء نفسها وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءاً من لغتكم وتضمحل الأولى وفى الحاليتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى ولا لكم فوقها أدنى سلطة." (٢)

ولمثل هذه الغاية شرع جبران قلمه فأفرز مقالاً عنوانه "مستقبل اللغة العربية جاء فيه: "هل تتغلب اللغة العربية الفصحى على اللهجات العامية المختلفة وتوحيدها؟ إن اللهجات العامية تتحور وتتهذب لكنها لا، ولن تغلب- ويجب أن لا تغلب-. لأنها مصدر ما ندعوه فصيحاً من الكلام، ونبت مانعه بليغاً من البيان." (٣)

(١) الغربال - ميخائيل نعيمة: ٨٠ ط أولى: دار المعارف بمصر سنة ١٩٢٣

(٢) الغربال: ٨١

(٣) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية - إشراف وتقديم ميخائيل نعيمة: ٥٥٨ ط دار

وقد استدل على ما تتبأه- أو بعبارة أدق على ماتمناه- بقانون البقاء للأنسب الذى يطرد فى منظوره ليشمل كل شىء. كما استدل عليه بما رآه أو اطلع عليه فى لغات الغرب من لهجات تحمل الجميل المرغوب والجديد المبتكر، وقرنه بما فى ضروب العامية (١) الجارية على ألسنتنا من مستجد الكنايات ومستلمح الاستعارات ورشيق التعبيرات، وليستدرج الأعمار إلى رؤيته خص الإيطالية بالحديث فذكر أنها كانت يوما "ما" لهجة عامية تجرى على ألسنة الهمج فصارت لغة إيطاليا الفصحى على أنقاض اللاتينية التى أمست هيكلًا يسير فى نعش على أكتاف الرجعيين (٢). وهنا ينعطف متسائلًا ومجيبًا على تساؤله فيقول: "ماهى خير الوسائل لإحياء اللغة؟ إن خير الوسائل بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هى قلب الشاعر، وعلى شفثيه، وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر... الشاعر أبو اللغة وأمها تسير حيث يسير وتربض أينما يربض، وإذا ما قضى جلست على قبره باكية منتحبة حتى يمر بها شاعر آخر ويأخذ بيدها.. أعنى بالشاعر ذلك المتعب الذى يدخل هيكل نفسه فيجتو باكية فرحا نادبا مهلا مصغيا مناجيا ثم يخرج وبين شفثيه ولسانه أسماء، وأفعال، وحروف، واشتقاقات جديدة لأشكال عبادته التى تتجدد كل يوم وأنواع انجذابه التى تتغير فى كل ليلة فيضيف بعمله هذا وتوافضيا إلى قيثاره اللغة، وعودا طيبا إلى موقدها". (٣)

وماكتبه نعيمة وجبران ليس إلا صدى لإعصار استهدف اقتلاع العربية من جذورها..: "فقد انطلقت الدعوات إلى استخدام اللهجات العامية فى بلادنا استخداما مطلقا فى الأدب ووسائل الإعلام، أو استخداما واسعا.. واشترك مستشرقون فى هذه الحملة الضارية من أمثال: سبيتا، وفولرز، وولمور، وويلكوكس فى أواخر القرن

(١) ضروب العامية هى - كما ذكر : الزجل والمواليا وغيرهما.

(٢) نفسه : ٥٥٩

(٣) نفسه : ٢٦٠ - ٢٦١ وينظر : مقدمة المجموعة التى كتبها نعيمة ص ٢٨ فسيرى أن هذا

المقال نشر فى كتاب نشرته مكتبة العرب سنة ١٩٢٣

الماضى وأوائل هذا القرن" (١)، ونشط هؤلاء نشاطا محمومًا فى الترويج لغايتهم فعقدت الندوات وألقيت المحاضرات، واستغلت الصحافة، وألفت الكتب، واستقطب من أبناء جلدتنا من يزيناها ويغري بها.

كان أول من قدح زناد الدعوة لهذه الغاية ويليام ويكلوكس بخطابه المشهور الذى ألقاه فى نادى الأزبكية سنة ١٨٩٣، وتابعه سبيتا فى محاولة نتاج أدبى للعامية، وولمور فى محاولة تقعيدها فانهاالت الدراسات المختلفة صوب العامية فى شتى لهجاتها لفريق من المستشرقين. (٢)

وإذا عرفنا أن العامية ليست على وتيرة واحدة تلهج بها ألسنة البلدان العربية أدركنا ما يكمن وراء بهرجتها والدعوة إليها من تمزيق الأصرة التى تجمع بينها وتغريب بعضها عن بعض ليسهل ازدراد هذه الأمة فضلا عن قطع الصلة بينها وبين تراثها. ولانقول ذلك اجتهادا، فقد كفانا مئونته ماسينيون حين وقف يخطب فى بيروت زاعما: "أن كرامة اللغة العربية توجب أن تفرع الى لغات عديدة كما تفرعت اللغة اللاتينية. فيا سعادة الشرق العربى - هكذا يقول - عندما تصير اللغة العربية إلى ما صارت إليه اللاتينية". (٣) على أن تفرع العربية ليس هو المجرى الوحيد الذى يصب فى الغاية المنشودة بل هناك مجرى آخر اختطه ماسينيون وقد كشف عنه قائلا: "إنه لاحياة للغة العربية إلا إن كتبت بحروف لاتينية". (٤) وقد تولى تعميق هذا المجرى وذلك فريق من أبناء الشرق - على وعى منهم أو على غير وعى

(١) التراث والمعاصر - د. محمد مصطفى هدارة - ضمن مجموعة محاضرات عنوانها (نحو أدب إسلامى: ٦٠ ط أولى - جامعة أم القرى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م. وينظر الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر - د. محمد محمد حسين: ٣٤١/٢ - ٣٤٧، ٣٥٠ - ٣٥٤ ط ثانية سنة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.

(٢) ينظر: الفصحى لغة القرآن - أنور الجندى: ١٢٦ - ١٤٤ ط دار الكتاب اللبنانى - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢.

(٣) نفسه: ١٣٨ - وينظر: قبس من وحى اللغة - د. شعبان عبد العظيم: ١٠١ - ١٠٩ ط أولى مطبعة الأمانة سنة ١٤٠٢ - ١٩٨٢

(٤) نفسه: ١٣٨

بالهدف الخبىء وراء دعوى التقدم والتطور. (١)

وما نشط له جبران ونعيمة ليس إلا تعميقا للمجرى الأول فلم يكن جبران بقوله "تحممت" غواصا يبحث عن غرائب اللغة، وإنما كان مجتربا عليها ليكون دوره فى التطبيق امتدادا لدوره فى التنظير محاولا فى دأب أن يحطم العربية الفصحى ممهدا السبيل لظهور العامية على أنقاضها، والنقط نعيمة معوله ليضرب مع صاحبه فى جدارها فراح يحط من شأن ناقده لحرصه على سلامة اللغة فتساءل عن الشريعة السرمدية التى تربط لغة معاصريه وأعقابهم من بعدهم بلغة أعرابى يفصلهم عن معاشته ألوف السنين، وكأنما نقاد العهد بينهم وبين أسلافهم يجعل العبث باللغة أمرا مشروعا وإن أدى إلى استئصالها من جذورها.

يتساءل عن الشريعة السرمدية وهو يعرف - بلاشك - أنها شريعة العروبة وهى ثمرة مجموعة من الخصائص تبلور شخصيتها، وتميزها من سواها ومن أبرز تلك الخصائص لغتها التى تحمل تراثها عبر الأجيال، لكن صاحب الغريال يتغافل عن هذا وكأنه لا يشكل هاجسا يؤرقه فمضى يدعو إلى ضرورة الانسلاخ من اللغة - وما تحمله - باسم الدعوة إلى التطور وهو بتلك الدعوة يضرب على وتر حساس يعبت بشغاف أمة ترى الغزاة على أرضها بمالهم من حضارة مادية مبهرة، ويشحذ عاطفتها نحو التطور بتحقيق السلف تحقيرا مائلا فى لفظ "أعرابى" بما يرمى إليه من البداوة والتخلف، وهو حين يشحذ بما أوما إليه إنما يصوب نحو الغاية التى استهدفها منذ أن مثل صوت الحراص على سلامة اللغة بنقيق الضفادع.

ويكشف لنا عن هذه الغاية أنه لو كان موضوعا فى نقده لرد ناقد جبران إلى كنف الصواب وبين له أنه مخطئ فيما ظنه خروجا على اللغة، فالفعل "تحمم" له وجود فى الاستعمال العربى (٢) ولكنه لعدم تداوله يبدو كأنه اجترأ فى الاشتقاق. غير أنه فى شغل عن التمحيص بما يعتمل فى حناياه فسخر ماوسعته السخرية من الحرص

(١) ينظر : الفصحى لغة القرآن : ١٨٧ - ٢١٢ - وينظر : اللغة العربية فى مواجهة الحياة - د. عيد محمد الطيب : ٨٢ - ٩١ مطبعة الأمانة - ١٤٠٢ - ١٩٨١.

(٢) فى القاموس المحيط : الحميم الماء الحار - استحتم : اغتسل به، وقد حممت - كفرحت - حمما واحموميت، وتحممت، والاسم : الحمة بالضم، وفى لسان العرب : حممه : غلله بالحميم.



على سلامة اللغة لينسجم عمله مع توجهه وشرع يحقر السلف والإبداع على نسقهم ويشيد بالمبدعين الغربيين وبالإبداع على نهجهم ليزين للأغرار الانسلاخ من العربية الفصحى قائلاً: "أنى لنا بموليير فرنسا؟.. نعم فتشوا عن موليير ليضحكنا ويكينا، ويجعلنا نخجل من ذواتنا فى وقت واحد. إنما انكروا أن موليير لا يولد من درس المعاجم والعروض والقوافى وجوائرها. بل هو نبع جارف يتدفق من صور الطبيعة. حبذا لنا موليير أقاصرة حياتنا أن تلد لنا موليير؟؟" (١).

ثم مضى لغايته فراح يهون بل يزين الانسلاخ من الفصحى بما جرى للاتينية وغيرها مما أسماه التطور والتكيف فقال: "لقد قطعت البشرية حتى اليوم أجيالا.. كانت لها لغة فأصبحت لها لغات.. ولكل من اللغات التى نعرفها اليوم تاريخ عجيب فى التطور والتكيف. مشت البشرية ومشت معها لغاتها فلا البشرية هى نفس البشرية التى كانت لها قبل هذا العصر... ولا لغاتها هى عين اللغات التى كانت منذ قرون.. أما السر فى تقلب لغات البشر فليس فى اللغات بل فى البشر أنفسهم. لأن الانسان أوجد اللغة ولم توجد اللغة الانسان" (٢).

ومن هذا الذى ذكرنا وغيره مما لم نذكره يتبين لنا كيف كان الإلحاح على تحقيق ماتصبو إليه نفوسهم متخذين من التطور والتقدم شارة يخدعون بها عما وراء الأكمة، لكن ما وراءها لم يخف على ذوى الرؤية النافذة، ومن ثم رأينا العقاد يهتبل الفرصة للكشف عنه حين دفع إليه الناشر "الغريبال" ليقدمه إلى القراء ليلقى من الرواج ما يؤمله وفى ظرف الأديب ودقة العالم كتب يقول: "سيقولون كثيرا... وسأقول أنا كلمة من هذا الكثير. أما كلمتى أنا ففى خلاف صغير بينى وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا فى غير هذا الموضوع عظيم، وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما، ويعن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تنقيح وتعديل.. فرأبى

(١) الغريبال : ٥١-٥٢

(٢) نفسه : ٧٦-٧٧

أن الكتابة فن، والفن لا يكتفى فيه بالإفادة، ولا يغنى فيه مجرد الإفهام، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل من الصواب وأن مجارة التطور فريضة وفضيلة ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فنخلق نحن قواعد وأصولها فى طريقنا، وأن التطور فى اللغات التى ليس لها ماضى وقواعد وأصول. ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لامناص منها؟(١)

ومن ينعم النظر فيما قاله العقاد يدرك أنه رأى فيما ينتهجه جبران ونعيمة - ومن لف لفهما- هجمة شرسة على العربية الفصحى تسخر الإبداع الأدبى والنقدى لمسئورها بالعبث بصيغها وأبنيتها وصولاً إلى شيوع العامية على ألسنة الأدباء شيوعها على ألسنة العامة فلا تجد الفصحى متفصلاً فى الأفق العربى ثم لا تلبث أن تموت كما ماتت لغات أخرى فلم يسعه إلا أن يرد تلك الهجمة ويطفئها وقدتها بيد أنه كان لبقاً أريباً فسكب عليها من رفته وظرفه مبيحاً للأديب أن يخطئ شريطة أن يكون خطؤه خيراً وأجمل وأوفى من صوابه وهل كان للخطأ مثل تلك الميزات إلا فى عالم الوهم؟ وإلا فأين نجده فى واقع الإبداع؟

نعم الكتابة فن، والفن لا يكتفى فيه بالإفادة - كما قال العقاد- وكأنى به إذ يقول ذلك يقرر ماسبق إليه الجاحظ من بيان هذه الحقيقة بقوله: "ومن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب سواء، وكله بياناً. وكيف يكون ذلك ولولا مخالطة السامع للعجم وسماعه للفاسد من الكلام لما عرفه... وإن كان هؤلاء- يعنى العجم - إنما يستحقون هذا الاسم بأننا نفهم عنهم كثيراً من حوائجهم فنحن قد نفهم بحممة الفرس كثيراً من حاجاته، ونفهم بصغاء السنور كثيراً من إرادته... وإنما عنى العتابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب الفصحاء".(٢)

ومؤدى هذا أن الكلام الملحون، والمعدول عن جهته - وإن دل على مراد قائله- نوع من العجمة وأشبهه بأصوات الحيوان. لكن الإبداع الأدبى له منهج آخر

حتى يمتع المتلقى ويشيع في نفسه اللذة، ولن تكون هذه المتعة، ولن تتوفر هذه اللذة حين تخرج الكلمة أو النص الأدبي في لغة شائبة.

ويدخل في إطار العدول الشارد ما تعارف اللغويون والنقاد على تسميته بالضرورة الشعرية. وهي - كما لا يخفى - قد تكون في بنية الكلمة وقد تكون في التركيب اللغوي، وسنعرض للجانب الأخير فيما بعد، ونناقش قضيتها عندئذ، والذي يعنينا هنا هو الجانب الخاص ببنية الكلمة.

هذه الضرورة ينظر إليها بعض الدراسين المحدثين<sup>(١)</sup> على أنها إمكانية تخلع على النص الأدبي قيمة فنية، ويتعلقون في هذه النظرة ببعض مآثر عن السلف يلوون عنانه ليخدم غايتهم التي يسعون إليها. فما هو ذا أحدهم يقول: "لعل ارتباط الضرورة بالجدوى راجع إلى تسليمهم بقدرة الشاعر اللغوية وحذقه في تصريح مجارى الكلام. نشتم ذلك من تصريح الخليل بأن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا... ويحبذها الشاطبي. لأنه (قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ) وهذا الرأي يعتد بالضرورة كمنحني فني قائم على الاختيار يكون لغة الشاعر الخاصة"<sup>(٢)</sup>

ثم يعيد ذلك المعنى في عبارة يسوقها مساق الاستنتاج من نصوص سلفية فيقول: "ومن جملة النصوص السابقة يتضح لنا أن اللغويين والنحاة قد ربطوا بين هذه اللغة الخاصة وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء، وأن هذه اللغة المتحققة في الخطاب الشعري ليست إلا اختيارا بين إمكانات تتنوع عن اللغة المثالية"<sup>(٣)</sup>

ويعن لنا - وإن كان من السابق لأوانه - أن نتساءل عن تلك الجدوى المرتبطة بالضرورة والتي دفعت السلف إلى التسليم بها على أنها مظهر لقدرة الشاعر اللغوية؟ وعن سر تسميتها ضرورة إذا كانت آية حذق في تصريح مجارى الكلام؟

(١) ومعهم الحداثيون كما سنبينه في موضعه.

(٢) العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر - ٦٩ - ٧٠.

(٣) نفسه : ٧٠.

وإذا كان لنا أن نقول شيئا قبل أن نصل إلى ما ارتأيناه موضعا لمناقشة هذه القضية فلا تملك إلا أن نقول: إنه كان على الشعراء أن يفسحوا في إبداعاتهم لهذه اللغة الخاصة لنراها شائعة شيوع شيات الفن الشعري المختلفة مثل اختيار الكلمة، وطرائق وضعها في بناء الجملة، وتكوين العبارة من جملتين فأكثر، وألوان التصوير، وأصباغ التعبير، وكان على اللغويين والنحاة أن يسموها لغة الاختيار وأن ينحوا عنها وصمة الاضطرار. ألا يقول نقادنا المحدثون إنها ليست إلا اختيارا بين ممكنات؟ ولكن ماذا نفعل وقد فات هؤلاء وأولئك ما انكشف لغيرهم؟

قد يكون ما ذكرنا مثيرا لشوق القارئ إلى تقديم نماذج من العدول إلى تلك اللغة الخاصة التي تنم عن الكفاءة المميزة لدى الشعراء - كما يزعم نقادنا - ولا يسعنا إلا أن نقدم بعضا لعله يرى بعين صحيحة موقع الحقيقة فيرشدنا أو يرينا منحني الفن المزعوم.

ففي حديثه عن العدول في الحركات القصيرة - على أنها من صور ه - قسمه أنواعا أربعة منها العدول في كمية الحركة بإطالتها أو بتقصيرها. إذ يعدل عن الفتحة إلى لألف، وعن الكسرة إلى الياء، وعن الضمة إلى الواو باعتبار الحركات أبعاض الحروف، أو يعدل عن كل من هذه الحروف إلى الحركة التي تلائمها بإسقاطه استغناء بها عنه، ولكل من الإطالة والإسقاط موضعان: داخل البيت الشعري، والقافية.

- فمثال الإطالة في داخل البيت قول إبراهيم بن هرمة:

وإننى حيثما يشئ الهوى بصرى من حيث ما سلخوا أدنو فأنظور  
فإن أصل الفعل "أنظر" ولكنه أشبع حركة اللطاء فتولد عنها واو.

وقول عنتره:

ينباع من ذ فرى غضوب جسرة زيافة مثل الفنيق المكم  
فإن أصل الفعل "ينبع" ولكنه أشبع فتحة للباء فتولد عنها الألف وقول ابن هرمة أيضا:

فأنت من الغوائل حين ترمى ومن ذم الرجال بمنتزاح  
فإن أصل الاسم "بمنتزح" فأطال فتحة الزاى فتولد عنها ألف.

- ومثال الإطالة في القافية قول الراجز:

وقد سمعنا صوت حاد جلال

## وقول الآخر :

كان في أنيابه القرنفول

وأصل الأول "جلجل" فأطال الراجز فتحة الجيم فتولد عنها الألف، وأصل الثانى: "القرنفل" ولكن الراجز أطال ضمة الفاء فتولدت عنها الواو".  
هذه أمثلة الإطالة.

أما أمثلة الإسقاط فى البيت الشعري فمنها قول الشاعر:

إن الفقير بيننا قاض حكم أن ترد الماء إذا غاب النجم

## وقول الأخطل :

كلعم أيدي مثاكيل متلبسة يندبن ضررس بناتى الدهر والخطب

لفظ "النجم" فى الأول أصله "النجوم" ولفظ "الخطب" فى الثانى أصله الخطوب. ولكن كلا من الشاعرين اكتفى بالضمة عن الواو فأسقطت.  
وأما أمثلة الإسقاط فى القافية فمنها الشطرتان التاليتان:  
عذت بما عاذ به إبراهيم

ولا يكاد يبرح الداء الدفن

"فعدل بالياء إلى الكسرة فى كل من (إبراهيم) والدفين إلى (إبراهيم والدفن)" (١)

هذا هو بعض نماذج تلك اللغة الخاصة. فهل رأى القارىء فيها المنحنى الفنى المزعوم؟ أو رأى الارتباط بينها وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء؟ أو رأى فيها اختيارا بين ممكنات؟

ما أحسب أنه رأى شيئا من ذلك، فما كانت الضرورة آية الكفاية- لا أقول الكفاءة- المميزة لدى الشعراء، وما كانت اختيارا بين ممكنات إلا إذا كان بالإمكان سوق البيت على ما يقتضيه ظاهر النسق وألمح العدول عنه إلى رؤية خاصة تستدعيه مع استقامة الإيقاع، ومثله لا يسمى ضرورة ولكن يسمى صنعة أفرزت جديلتها الحاسة الفنية، وما عدا ذلك فهو المركب الصعب الذى يلجئ إليه الاضطرار. وسر اللجوء إليه هو الحفاظ على الإيقاع، وقد تحدث عنه فى سياق حديثه عن العدول بالهمزة إلى الألف حيث قال: "بهذا يتبين لنا أنه يعدل بالهمزة إلى

الألف حفاظا على الإيقاع الشعري من ناحية،. وارتباطا بالدلالة من ناحية أخرى، إذ الإيقاع هو ناتج المفاعلات بين الأبنية اللغوية والمعنى والشعور المصاحبين<sup>(١)</sup>.

ونحن- مع الباحث- نرى ارتباطا بين الإيقاع والضرورة. بل ونعممه في كل صورها كما ذكرنا سلفا، ونذكر أن الإيقاع ناتج المفاعلات بين الأبنية اللغوية، وأن له ارتباطا بشعور المبدع تصاعدا وانسجاما أو خفوتا وتفاوتا، ولكننا لانرى له ارتباطا بالمعنى والدلالة من قريب أو بعيد في هذا النسق من العدول خاصة. وقد كان يجمل به إذ هدته إليه بصيرته الفنية أن يتبعه ببيان تحليلي لبعض نماذجه ليكشف لأمثالنا هذا الارتباط، أما وقد قرره غير موصول ببيان فإنه سيبقى فكرة مهيضة الجناح لا تستطيع أن تحلق في أفق الإمكان.

على أنه أخذ على القزاز وابن سنان الخفاجي ما تراءى لهما من تفاوت الإيقاع. إذا كان المصراعان على حرفين متقاربين غير متحدين مثل قول بعض العرب:

بنى إن البر شيء هين المنطلق اللين والطعيم

فهما- في منظوره- قد ضيقا على الشاعر في مسارب الإبداع، وقيده في خلق الإيقاع مع أن اللغة العربية لديها ثروة طائلة من الممكنات الصوتية بوسع الشاعر أن يستخدمها دون أن يكون في ذلك قبح، ثم قرر أن: "استغلال هذه الممكنات كان غاية الشاعر في خلق أنماط إيقاعية أخرى غير التي حددها الخليل ابن أحمد، ولا أدل على ذلك من اعتراف القزاز نفسه بأن هذا كثير".<sup>(٢)</sup>

وأخذ- كذلك- على ابن سنان ما تراءى له من خفوت فيما لم تكن قافية مصراعه الأول منبئة عن قافية مصراعه الثاني مثل قول الشماخ:

لمن منزل عاف ورسم منازل عفت بعد عهد العاهدين رياضها

فقال: "والحق أن توقع المتلقى للنمط الإيقاعي إنما هو وليد الحدق بفقهاء القاعدة والالتزام بالأصل- والأصل هنا عرفي،. لأن الخليل لم يقعد لهذا- وهذا النمط من التوقع لا يتصل إلا بشعر الشاعر المطبق للقاعدة العرفية، والشاعر الحق هو الذي

ينبع إيقاعه من داخله بحيث يسيطر إيقاع العمل الشعري - قبل تشكله - على الشاعر،  
ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشكل بها هذا العمل". (١)  
وليس لنا أمام هذا القول المموه إلا أن نتساءل:

- إذا كان للشاعر أن يعدل في الصوت المفرد من نسق إلى آخر للحفاظ على  
الإيقاع. فلماذا يعاب سلفنا من النقاد إذا لمحاو فيه تفاوتاً بتفاوت الأصوات المتقاربة  
وعدم اتحادها؟ وفي عقل من ينهض الادعاء بأن هذا التفاوت ممكنات صوتية  
استغلها الشعراء ليخرجوا على ما سنه الخليل؟

- ولماذا يعابون إذا رأوا فيه ما يحد من تصاعده وزيادة تلاؤمه لعدم إحياء الصوت  
في المصراع الأول بنظيره في المصراع الثاني؟

وماذا يعيب الشاعر المطبق للأصل العرفي؟ وهل يتعارض الالتزام بالأصل  
العرفي مع نبع الإيقاع من داخل الشاعر ولو كان أهل هذا العرف هم الشعراء؟  
- كيف يسيطر الشاعر على الكلمات؟ أبأن يزيد في بنيتها ويحذف منها أم بأن يحسن  
توظيفها مع الحفاظ على بنيتها؟

تساؤلات تدفعنا إلى أن نقرر أن التعبيرات المموهة لا تصلح لبناء منهج نقدي،  
اللهم إلا المنهج الذي يرى أن العدول عن الأصل هو مقياس النبوغ وإن كان الأصل  
صحيحاً ومن وضع أهل الفن.

ثم نمضي فنقول: ليس ارتقاء بفن الشعر أن يترك الشاعر يعبث بمفردات اللغة  
بالزيادة فيها أو النقص منها دون أن يؤخذ عليه مايفعل من ذلك وليس من حظ  
التجربة أن يصفق لمن أفرغها في قالب ملحون، ويشئ عليه لأنه تجاوز البناء النمطي  
المألوف مواكبة لوهم يرى الضرورة منحنى فنيا بالاستناد إلى نصوص سلفية فهمت  
على غير مراد قائلها<sup>(٢)</sup>. فإنما يرتقى الفن بإطاره، وحظ التجربة في معرضها،  
والذين يصفقون لمن يفرغها في قالب ملحون ليسوا إلا مشيعيها إلى مثواها وهم في  
حقل عرسها. لأن خلود التجربة رهن بنصاعة لغتها، إذ الكتابة فن، والفن لا يكتفى  
فيه بالافادة كما سبق أن أوردنا عن العقاد.

(١) العدول: ١٠٢-١٠٣

(٢) سنيين ذلك في حديثنا عن العدول في التركيب.

والدعوة إلى هذا النمط من العدول تنتهي بالمبدعين من الشعراء إلى الاجترار على اللغة، ويلتقى أصحابها- على وعى منهم أو على غير وعى- مع جبران ونعيمة ومن سبق أن ألمعنا إليهم في دعوتهم إلى استعمال العامية تحت ستار تطور اللغة مساوقة لحضارة العصر.

ولا يذهبن أحد إلى أننا نبالغ فيما نرى، ونرفض ما أجازته السلف، لأن السلف على إجازتهم لها لم ينظروا إلى صورها نظرة تراها على درجة واحدة بل رأوا في بعضها مالا بأس باستعماله، ورأوا في بعض آخر منها قبحا فنبهوا إليه، وبينوا سره فلم يكونوا كالمحدثين من نقادنا حين رأواها بإطلاق علامة الفن الشعري. ويحسن بنا أن نعرض طرفا مما وسموه بالقبح مدخرين ما سواه إلى موضعه.

- ذكر السيرافي- في سياق حديثه عن الضرورة بالزيادة-: "أنهم قد يزدون في الاسم نونا مشددة كقولهم في (القطن) : (قطن) وهذا من أقبح الضرورة وقال الراجز: وكان مجرى دمعها المستن

قطننة من أجود القطن

... ومن ذلك قول الراجز لابنه :

أحب منك موضع الوشحن

وموضع الإزار والقفن

والأصل : الوشح جمع وشاح، والقفا. وزاد نونا مشددة وفتح ما قبلها تشبيها بالنون الزائدة<sup>(١)</sup>

- وأورد السيرافي قول المبرد : "ومن أقبح الضرورات التي ينبغي أن لايجوز مثلها، ولا تصح فيه الرواية عن شاعر لقبه أبيات تروى عن بعض المتقدمين:

إذا ما المرء صم فلم يناعي	ولم يك سمعه لإبديا
ولاعب بالعشى بنى بنيه	كفعل الهر ينتظر العظايا
يلاعبهم وودوا لو سقوه	من الذيقان مترعة ملايا
فأبعده إلا له ولا يؤتى	ولا يشفى من المرض الشفايا

(١) ضرورة الشعر - أبو سعيد السيرافي - تحقيق د. رمضان عبد التراب : ٥١-٥٢ ط أولى بيروت - دار النهضة العربية سنة ١٤٠٥-١٩٨٥



فقال أبو العباس : هذه أبيات لو أنشدت على الصواب لم تتكرر فلا وجه لاجازتها". (١)  
 ويشد أزر المبرد رواية البحتري لها في حماسته بالهمزة في الأربعة الأبيات (نداء ،  
 العطاء ، ملاء ، الشفاء) (٢)

وأحسب أن ما أوردناه مما وصف بالقبح يجعلنا نتوخى القصد في استعمال  
 الضرورة، ونتحرى الدقة في وصف صورها بالعدول الفني فليست كلها تكون لغاية  
 فنية اقتضاها تألق الإبداع.

هذا. ونود أن نلفت إلى أن بعض ما أطلق عليه الضرورة ليس منها وإنما هو لغة أو  
 لهجة لبعض العرب خفيت على بعض الباحثين فأوقعه الخفاء في هذا الإطلاق. ومن  
 ذلك مانقله صاحب "العدول" عن القزاز من قول حسان (سالت هذيل) وقول الفرزدق  
 (لا هناك المرتع) فإن قول حسان ليس من باب الضرورة بخلاف قول الفرزدق وقد  
 بين ذلك السيرافي بقوله : "وأما قول حسان... فإن هذا ليس من تخفيف الهمزة،  
 وذلك أن من العرب من يقول : سلته أساله، وهما يتساولان فلا يهمز، وإنما أتى به  
 الشاعر غير مهموز على هذه اللغة" (٣)

واعتبار الضرورة - في الشعر - عدولا فنيا مطلقا - وإن كان فيه بعد عن  
 الصواب - ليس أغرب ممن رأى مثلاً في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف  
 مسميا إياها بالترخص. طالعنا بذلك باحث جهير الصوت في أكثر من مؤلف، وكأنه  
 استجد هذا المصطلح للتخفيف من وقع مصطلح الضرورة على النفوس مرتبطا  
 بالقرآن والحديث.

ففي سياق حديثه عن المفارقة بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر في كتابه (الأصول) (٤)  
 قرر : "أن للشعر لغة خاصة به أوضح ما يميزها هو (الترخص) في القرائن حين  
 يكون المعنى هو الذي يقتضى القرينة، وليست القرينة هي التي تقتضى المعنى" (٥).

(١) ضرورة الشعر : ١٤٠ - ١٤١

(٢) ينظر : هامش رقم ٧ صفحة ١٤٠ - ضرورة الشعر.

(٣) الضرورة : ١٣٩ - ١٤٠

(٤) الأصول - د. تمام حسان : ٨٤ - ٨٦ ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠

(٥) نفسه : ٨٦

ومن هذه المسلمة انطلق للحديث عن أسلوب القرآن قائلا: "يجب أن نستدرك هنا أن استعمال القرآن للترخص أقل كثيرا من استعمال الشعر له". (١) ومضى يذكر أمثلة بعضها يتصل بالتركيب نرجى ذكره والموقف منه الآن، وبعضها يتصل ببنية الكلمة مسميا هذا النوع من الترخص تحويرا فقال: "نحو (وطور سينين) أو (سلام على إلياسين) أو (جبريل وميكال) أو (أمن لا يهدى إلا أن يهدى) أو (تأخذهم وهم يخصمون)" (٢). ثم أعاد ذلك في مؤلف له آخر بشيء من التفصيل والإيضاح تحت عنوان: (الترخص في قرينة البنية) فقال: "فمن تغيير هيكل بنية الكلمة قوله تعالى: (من كان عدوا لله وملائكته ورسوله وجبريل وميكال فإن الله عدو للكافرين) - البقرة ٩٨ - إذ تحول ميكايل إلى ميكال، وقوله (قل هل من شركائكم من يهدى إلى الحق قل الله يهدى للحق أقمن يهدى إلى أحق أن يتبع أمن لا يهدى إلا أن يهدى) - يونس ٣٥ - إذ تحول الفعل يهتدى إلى صورة أخرى هي يهدى وكذلك (ما ينظرون إلا صيحة واحدة تأخذهم وهم يخصمون) - يس ٤٩ - إذ جاء الفعل يختصمون على صورة يخصمون، وكذلك (والتين والزيتون وطور سينين) - التين: ٢، ١ - بدلا من طور سيناء، وأما الترخص في البنية بحذف بعض حروفها فأوضح صورته حذف ياء المتكلم أو ياء المنقوص المقترن بـأل أو الفعل المعتل الآخر بالياء أو بالواو كما في الآيات الآتية: (أجيب دعوة الداع إذا دعان) - البقرة ١٨٦ - ... (ذلك ما كنا نبغ) - الكهف ٦٤ - ... (فتول عنهم يوم يدع الداع إلى شيء نكر) - القمر ٦ - ... وأما زيادة حرف على بنية الكلمة فقوله تعالى (سلام على إلياسين) - الصافات ١٣٠ - وأما إبدال حرف مكان حرف فقوله تعالى (إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا وهدى للعالمين) - آل عمران ٦٩ - ... (٣).

ونظن ظنا يكاد يشارف حد اليقين أن الباحث رغم استحداثه لهذا المصطلح استشعر أن إطلاقه مقترنا بأسلوب القرآن والحديث يبعث في النفوس شيئا من

(١) الاصول: ٨٧

(٢) نفسه

(٣) البيان في روائع القرآن - د. تمام حسان : ٢٢٥-٢٢٦ ط عالم الكتاب - أولى

الامتعاظ فحاول - جاهدا - تسويغه لكن احتوت محاولته على ما يجعلها خليقة بالرد، وسنورد ماجهد فيه من ذلك ونكشف مجاوزة للصواب فيما بعد، ونكتفى هنا بإيراد بيان السلف لما أسماه بالتحوير في بنية الكلمة، ومنه ندرك أن القول بالترخص لم يمتض على طريق الصواب.

ففي لفظ (سينين) قال الشيخ الجمل: "قرأ العامة سينين بكسر السين وابن أبي إسحاق، وعمرو بن ميمون وأبو رجاء بفتحها وهي لغة بكر وتميم وقرأ عمر بن الخطاب، وعبيد الله، والحسن، وطلحة سينا بالكسر والمد وعمر أيضا وزيد بن علي بفتحها والمد، وقد ذكر في سورة المؤمنون. وهذه لغات اختلفت في هذا الاسم السرياني". (١)

أما كلمة (إلياسين) فقد نقل الشيخ الجمل عن البيضاوي أن "إلياسين لغة في إلياس كسيناء وسينين". (٢) وقال الزمخشري: "قرأ على إلياسين، وإدرسين، وإدراسين على أنها لغات في إلياس وإدريس ولعل لزيادة الياء والنون في السريانية معنى". (٣) وفي (ميكال) قال الشيخ الجمل: "ميكال اسم أعجمي وفيه سبع لغات: ميكال بوزن مفعال وهي لغة أهل الحجاز، والثانية كذلك إلا أن بعد الألف همزة وبها قرأ نافع، والثالثة كذلك إلا أنها بزيادة ياء بعد الهمزة...". (٤)

ومأذكره السلف يرينا أن هذه الألفاظ كلمات أعجمية الأصل اختلفت القبائل في تطويعها لألسنتها كل وفق طبيعتها وسليقتها في النطق، واختلاف اللهجات أمر واقع في أي لغة من لغات البشر، فإذا اختلفت لهجات القبائل في لغتها الأم فأولى بها أن تختلف فيما ترمى إلى مستمعها من ألفاظ لغة أخرى، وكان ذلك جريا على سنن الطبيعة، ولا يسمى ترخصا. أما (يهدي) فهي إحدى قراءتين، والثانية منهما التخفيف. مضارع (هدي) الثلاثي. قال السيوطي: "يهدي - بتشديد الدال مع كسر الهاء - ... وقرئ بالتخفيف". (٥) وأما (يخصمون) ففيها أربع قراءات نقلها الشيخ الجمل عن

(١) الفتوحات الإلهية - سليمان بن عمر العجيل المعروف بالجمل: ٥٥٨/٤ ط دار الفكر - بيروت

(٢) نفسه: ٥٥٢/٣

(٣) الكشف - محمود بن عمر الزمخشري: ٣٥٢/٣ ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م

(٤) الفتوحات الإلهية: ٨٣/١

(٥) معترك الأقران في إعجاز القرآن - جلال الدين السيوطي - تحقيق البجاوي: ١٧٦/٣ ط دار الفكر - بيروت.

السمين قائلا: "قوله يخلصون : قرأ حمزة بسكون الخاء وتخفيف الصاد من خصم يخلص ... وأبو عمرو وقالون<sup>(١)</sup> بإخفاء فتحة الخاء وتشديد الصاد، ونافع وابن كثير وهشام كذلك إلا أنهم بإخلاص فتحة الخاء، والباقون بكسر الخاء وتشديد الصاد".<sup>(٢)</sup> ولا يخفى على ذى بصر أن ما هذا سبيله من القراءات مردده اختلاف اللهجات، ومن ثم فإن احتيازه فى كنف الترخص مجاوز للصواب.

أما ما يتعلق بالياء فى آخر الكلمة سواء أكانت ياء المتكلم أو لام فعل معتل أو اسم منقوص فإنه يذكرنا بما استدركته باحثة فى الإعجاز البياني للقرآن على من رأى حذف هذه الياء مراعاة للفواصل، وراحت تذكر أمثلة لحذفها فى غير الفواصل منها قوله تعالى فى سورة هود: ١٠٥ (يوم بات لا تكلم نفس إلا بإذنه)، وقوله فى سورة الإسراء: ١١ (ويدع الإنسان بالشر دعاءه بالخير)، وقوله فى سورة القمر: ٦ (فتول عنهم يوم يدع الداع)؛ فهى تلتقى فى كثير مما أوردته مع صاحبنا، ويمكن الزعم بأن استدراكها هذا يشد أزر صاحبنا وإن لم تجر على نهجه فى القول بالترخص<sup>(٣)</sup> ولا ينهض مانكره الباحثان بما ذهبوا إليه؛ لأن رؤيتهما مبنية على عمل خطى تبع الكاتب فيه صورة الأداء الصوتى فى بعض القراءات مخالفا منهج اللغة فى رسم حروف الكلمة، ولوأنهما اطلعا على ما قاله السلف فيما أوردوا لما كانت هذه الشقشة. وليتبين هذا نورد ما قاله الشيخ الجمل فى آية هود؛ لأنه تكلم فيها بما يمكن اعتباره قاعدة لسواه، وقد قال: "قرأ أبو عمرو والكسائي، ونافع (يأتى) بإثبات الياء وصلا، وحذفها وقفا، وقرأ ابن كثير بإثباتها وصلا ووقفا، وباقي السبعة بحذفها وصلا ووقفا وفى مصحف عثمان حذفها، وإثباتها هو الوجه؛ لأنها لام الكلمة، وإنما حذفوها فى القوافى؛ لأنها محل وقوف".<sup>(٤)</sup>

(١) قالون : لقب، واسم صاحبه عيسى بن مينا بن وردان. ينتمى جده عبدالله إلى الأنصار بالولاء. ينظر: الإقناع فى القراءات السبع لأبى جعفر أحمد بن على الأنصارى - تحقيق الدكتور عبد المجيد قطامش: ٥٨/١ - ط أولى - مركز البحث العلمى وإحياء التراث سنة ١٤٠٣هـ

(٢) الفتوحات الإلهية: ٥١٨/٣ وينظر: الإقناع فى القراءات السبع: ٤٨٨/١ - ٤٩٠

(٣) بنظر: الإعجاز البياني فى القرآن - د. عائشة عبد الرحمن: ٢٧٠-٢٧١ ط ثانية - دار المعارف، والبيان فى روائع القرآن: ٢٢٦

(٤) الفتوحات الإلهية: ٢٢/٢

وبالنظر العجلى فيما قال ندرك أن الحذف والإثبات لا يعدو أن يكون عملا خطيا ساوق به الكاتب منهج اللغة أو نافرده، وأنه عندما نافرده كان يعتمد فى الكتابة على الأداء الصوتى فى القراءة، ونلاحظ أيضا - وهذا مهم لما نحن بصدد - أن الشيخ لم يتخرج فى تقرير أن الإثبات هو الصواب؛ لأنه يساوق منهج اللغة. (١)

وإنما اعتبرنا قوله فى هذه الآية بمثابة القاعدة الممكن تطبيقها فيما سواها؛ لأنه أكثر صراحة مما ذكره فى غيرها: ففى حديثه عن حذف الياء والواو فى قوله تعالى من سورة القمر (حكمة بالغة فما تغن النذر - فتول عنهم يوم يدع الداع إلى شىء نكر) يقول: "قوله فما تغن النذر لا ترسم الياء هنا بعد النون اتباعا لرسم المصحف، ووجهه اتباع الرسم للفظ، وهى فى اللفظ قد حذفت لالتقاء الساكنين، وقوله يوم (يدع) لا يرسم فى العين واو اتباعا لخط المصحف الإمام، وقوله (الداع) لا يرسم فى العين ياء وهى لا تثبت فى الخط وإن كان فى اللفظ يصح إثباتها وحذفها كما قرئ بهما فى السبع، وكذا قوله فيما يأتى معطهين إلى الداع لا ترسم فيه الياء لما ذكر". (٢)

هذا. وقد حصر أبو جعفر الأنصارى مواطن اختلاف القراء فى الياءات فقال: "جملة ما اختلفوا فيه من الياءات المحذوفات من الخط لكسر ما قبلهن إحدى وستون منها اثنتان وثلاثون حشو، وتسع وعشرون فواصل". (٣) وهى تشمل جميع ما ذكره الباحثان مما يدل على أن المسألة لاتزيد عن كونها رسما كتابيا لوحظ فيه الأداء الصوتى. والافتداء بالمصحف الإمام، ومن ثم لا يستدرك بها على القائلين بالحذف لمراعاة الفاصلة ولا توصف بالترخص.

(١) ينظر: بحثنا: حول موسيقى النثر - مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية - العدد الثانى عشر

سنة ١٤١٢هـ

(٢) الفتوحات الإلهية : ٢٤١/٤ - ٢٤٢

(٣) الإقناع فى القراءات السبع: ١/٥٤٥ - ٥٤٨ ط اولى - مركز البحث العلمى - جامعة أم القرى

أما مازعمه من التحوير فى لفظ (بكّة) فلا أدري علام اعتمد فى ذلك، وأحسب أنه إنما اعتمد على حدسه؛ لأنه لو كان استشار مرجعا فى اللغة أو التفسير لما ذهب إلى ماذهب إليه؛ ففي القاموس المحيط: " (بكه) : خرقة وفرقه .. وعنقه : دقها ومنه بكّة مكة أولما بين جبليةا ... لدقها أعناق الجبابة أولازدحام الناس بها". ومثل ذلك نجده فى (لسان العرب) وفى كتب المفسرين<sup>(١)</sup>. وهذا يعنى أنه لا ترخص بتحوير هذا اللفظ عن أصل وضعه؛ لأن استعمال صيغة دون أخرى لا يعنى التحوير؛ إذ هو تغيير صورة الكلمة عما كانت عليه فى الوضع اللغوى، ولفظ (بكّة) جاء على أصله فى الوضع.

وخلاصة ما يمكن أن يقال فيما زعم فيه تحوير البنية أن الكلمة إما أن تكون أعجمية تناولتها قبائل العرب كل وفق سليفتها، وإما أن تكون قراءة روعى فى رسمها الأداء الصوتى والمصحف الإمام، وإما أن يكون حدسا لم يرجع فيه إلى مصدر لغوى وما هذا شأنه يكون وسمه بالترخص مجاوزة للصواب.

(١) ينظر: الكشف : ٤٤٦/١ - ٤٤٧، الجامع لأحكام القرآن للقرطبى : ١٣٧٩ ط كتاب الشعب،

الفتوحات الإلهية: ٢٩٧/١، تفسير السيوطى على هامش الفتوحات.

## الفصل الرابع

### العدول فى التركيب (عن نمط نحوى)

#### أصل التركيب :

ليصلح اللفظ لأن تجرى به الألسنة حاملا معنى مما يتداوله طرفا الخطاب فى شتى أغراضه وألوانه لابد له من ركنين أساسيين يدخلان فى بنيته ولاغناء بأحدهما عن الآخر ويسمى ذلك تركيبا.

وحين نتأمل بنيته نترأى لنا فى صورتين: إحداهما مكونة من اسمين أخبر بثنائيهما عن الأول، والثانية مكونة من فعل واسم أخبر بأولهما عن الثانى. وقد أبان سيبويه عن هاتين الصورتين وعن التلازم بين ركنى كل منهما فى حديث له عنوانه (المسند والمسند إليه) فقال: "وهما مالا يغنى أحدهما عن الآخر. فمن ذلك : الاسم المبتدأ والمبنى عليه وهو قولك : عبد الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك: يذهب عبدالله.

فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر فى الابتداء". (١)

وهذه البنية بصورتها هى أبسط أنماط التركيب اللغوى وثمة أنماط أخرى تتخلق مما يتواصل مع ركنيهما من لواحق ومتممات، ويتخير المتكلم هذا النمط أو ذاك وفاء بالغرض الذى يرمى إليه أو يهجم به ضميره. وقد ألم الإمام عبد القاهر بهذه الأنماط وتخلقها مما يتواصل مع ركنى أبسطها فى سياق حديثه عن النظم؛ فهو لا يتحقق كينونته حتى تعلق الألفاظ بعضها ببعض، ويجعل بسبب من بعض ومحصول النظر فى مسألة التعليق والربط - كما قال - : "أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل،

(١) الكتاب - أبو بشر عمرو بن عثمان (سبويه) تحقيق عبد السلام هارون ٢٣/١ ط دار الكتب

أو مفعولا، أو تعتمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثانى صفة للأول أو تأكيدا له أو حالا أو تمييزا، أو تتوخى فى كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا فتدخل عليه الحروف الموضوعة لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التى ضمننت معنى ذلك الحرف. وعلى هذا القياس". (١)

ولا يخفى أن هذا البيان منظور فيه إلى البنية اللغوية سواء تساوق محتواها مع الفكر القويم أو ناقضه؛ فاللغة وسيلة أداء وكون المحتوى جاريا مع ما يقتضيه العقل أو غير جار مرجعه إلى المتلقى يقبل منه ما يقبل أو يرد ما يرد. وكون اللغة وسيلة أداء بغض النظر عن محتواها هو ما بينه سيوييه - فى سياق حديثه عن الكلام - بقوله: "فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، ومنه محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسأتيك غدا. وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فنقول: أتيتك غدا، وسأتيك أمس، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ فى غير موضعه نحو قولك: قد زيدا ضربت، وكى زيد يأميك. وأشباه هذا، وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس". (٢)

ومؤدى كلامه هذا أن التركيب اللغوى جار على الصحة الملحوظة فى مجارى لسان العرب وأبنية كلامهم سواء توافق مضمونه مع الفكر أو ناقضه طابقه أو ناهضه، لاعمه أو نافره؛ لأن ذلك كله شئ آخر غير الصحة اللغوية وللمتلقى أن يعرضه على العقل الناضج أو الواقع الملموس أو الذوق المصقول ويقضى بما يهديه إليه أى من ذلك قبولا أو ردا.

\*\*\*

(١) دلائل الإعجاز - تحقيق أحمد مصطفى المراغى: ٤٧-٤٨ - ط المكتبة المحمودية - ثابته وينظر حديثه عن الفروق فى الخبر ص ١٢٢ فالخبر - كما يقول - قسمان: خبر هو جزء جملة لاتم الفالدة بدونه كالخبر بالنسبة للمبتدأ، والفعل بالنسبة للفاعل، وخبر ليس بجزء من الجملة ولكنه زيادة فى خبر آخر سابق له كالحال فى مثل: جاعنى زيد راكبا .. الخ  
(٢) الكتاب: ٢٥-٢٦. وقبح قد زيدا ضربت، ومابعده راجع إلى أن قد وكى من الأدوات التى لا يدخل عليها إلا الفعل. ينظر: الكتاب: ٩٨/١



هذه هي الأنماط الممثلة للأصل الذي تجرى عليه بنية التركيب وفقا لما تقتضيه العلاقات الطبيعية بين طرفيها وما يتصل بهما. يدلنا على ذلك ما نلمحه من حديث العلماء في بعض المواطن:

ففي باب الفاعل نرى سبويه يتحدث عما تقتضيه العلاقة بين الفعل والفاعل من اتصاله به - سواء أكان الفعل لازما أو متعديا وإن كان يجوز أن يفصل المفعول بينهما لداعية من الدواعي فيذكر أمثلة لل لازم والمتعدي مثل: ذهب زيد، ضرب عبدالله زيدا ثم يقول: "قعد الله ارتفع هنا كما ارتفع (زيد) في (ذهب) وشغلت (ضرب) به كما شغلت به (ذهب) وانتصب (زيد)؛ لأنه مفعول تعدى إليه فعل الفاعل، فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك: ضرب زيدا عبد الله؛ لأنك أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما" (١) فشغل الفعل بالفاعل علاقة تقتضي اتصاله به لازما كان أو متعديا ومن ثم كان به ألصق، واتصاله به أحق، ولا يقدح في تلك الصلة أن يتعدى الفعل فاعله إلى المفعول فإن الأصل أن يبقى على اتصاله به فإن وجد ما يقتضي العدول عن هذا الأصل كان رفع الفاعل ونصب المفعول إشارة واضحة إلى الأصل المعدول عنه والفرع المعدول إليه. ولم يفت سبويه أن يلمع إلى بعض المقتضيات والدواعي كأن يكون المفعول في بؤرة الشعور حيث وصف التقديم بأنه عربى جيد كثير ثم قال: "كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى وإن كانوا جميعا يهمانهم ويعنيانهم". (٢) فإن لم يكن في بؤرة الشعور لم يجاوز موضعه؛ لأنه - وإن يكن مع عربيته وجودته كثيرا - ليس هو الأكثر، وقد ينضم إلى أصالة موطن الفاعل وقوعه في بؤرة الشعور وذلك يقضى بمجيئه على الأصل في بنية التركيب.

(١) الكتاب : ٣٣/١ - ٣٤

(٢) نفسه : ٣٤/١

- وفى حديثه عما لا يجوز فيه إلا الرفع نجد سيبويه يمثل بقوله: (.. وجدى بها وجد التكللى) فالمضاف إلى الاسم الظاهر لا يجوز فيه إلا الرفع؛ إذ لا يمكن الاستغناء عنه لكونه خبراً لما قبله. ويطلبنا هذا التعليل فى قوله: "قالذى بينى على الابتداء بمنزلة الابتداء. ألا ترى أنك نقول: زيد أخوك فارتفاعه كارتفاع زيد أبداً، فلما ابتدأه وكان محتاجاً إلى ما بعده لم يجعل بدلاً من اللفظ .. وصار كالأسماء قال الشاعر:

وجدى بها وجد المضل بغيره      بنخلة لم تعطف عليه العواطف". (١)

ففى قوله هذا إشارة واضحة إلى موضع المبتدأ والخبر، وأصالة كل منهما فى موضعه، وأى إشارة أقوى من قياس الخبر على المبتدأ وتنزيله منزلته لحاجته إليه؟؟ - وفى حديثه عما سمي بالمفعول لأجله يعلل لكونه منصوباً، وفى طى هذا التعليل نلمح الإيماء إلى أصالة موقعه بعد ما هو علة له إذ يقول: "فانتصب؛ لأنه موقع له.. ولأنه تفسير لما قبله لم كان؟ وليس بصفة لما قبله ولا منه فانتصب انتصاب الدرهم فى قولك: عشرون درهماً، وذلك قولك: فعلت ذاك حذار الشر.. قال الشاعر وهو حاتم بن عبد الله الطائي:

وأغفر عوراء الكريم ادخاره      وأعرض عن شتم اللئيم تكريماً

وقال الآخر:

وحلت يفاعى فى يفاع ممنع      يخال به راعى الحمولة طائراً

حذاراً على ألا تتال مقادسى      ولانسوتى حتى يمتن حرائراً" (٢)

وواضح من هذا القول أن المفعول لأجله يكون متأخراً فى بنية الجملة عن الفعل والفاعل؛ لأنه بمثابة العلة للشيء وهى تأتى بعده وكأنها جواب سؤال عن سر وجوده أو سبب إيجاده.

\* \* \*

(١) الكتاب : ٣٦٦/١ - ٣٦٧. وينظر ما يختار فيه الرفع: ٣٦١/١ فى مثل له صوت صوت حمار؛ إذ يجوز فى المضاف إلى الاسم الظاهر أن يكون بدلاً فيرفع وأن يكون منصوباً بفعل من مادة الصوت أى يصوت. هذا ولفظ نخلة المذكور فى البيت اسم لموضع قرب مكة يمر عليه الحجاج وهم عائدون إلى أوطانهم فهم لا يهتمون بمن أضل بغيره لا تشغالهم بسفرهم.

(٢) الكتاب : ٣٦٧/١ - ٣٦٨

هــذا.

ودراسة النحو كلها قائمة على الكشف عن أصل التركيب فى شتى أنماطه، وعن صور العدول عن هذا الأصل. ماكان منها عربيا جيدا كثيرا، وماكان. منها نادرا أو شاذا. وقد آثرنا الرجوع إلى سيبويه لأنه لايمكن أن يضمه إطار الادعاء بتأثر النحاة بالمنطق الأرسطى؛ فقد كان اعتماده فى دراسته للنحو على ماسمعه هو من العرب<sup>(١)</sup> أو على ماسمعه من شيوخه رواية عنهم<sup>(٢)</sup> كما أنه توفى قبل ترجمة منطق أرسطو<sup>(٣)</sup>. وهذا يعنى أن مادونه فى كتابه نتاج رصده لما ينطق به العربى وملاحظة مفرداته كيف تتواصل وتترابط وينشأ من تواصلها وترباطها طرائق تعبيره عن حاجاته ونزعاته، أو ماتمور به نفسه وتجيش به عاطفته. ومن هنا كان لنا أن لانرى أثارة من صواب فى قول بعض الباحثين عن المستوى العادى فى التعبير اللغوى: "هو الذى يعتمد التقعيد النحوى فى تشكيل عناصره ... وثمره الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة فى استخدامها المؤلف، وهى مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، ولعل هذه المثالية الافتراضية هى التى كانت وراء كثير من المقولات النحوية كتقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف ثم الولوج من هذه القسمة إلى تنويعات على الاسم والحرف .."<sup>(٤)</sup>؛ فهو يأخذ بمنظور صاحب "نظرية اللغة فى النقد العربى" دون أن يعرض شيئا من شواهد رؤيته على بصيرة ناقدة، ولو أنه فعل لكان له قول آخر؛ فما استفاد من صاحبه من تقسيم الكلام إلى اسم وفعل وحرف ليتخذ منه شاهدا على المثالية الافتراضية التى تولد عنها الكثير من المقولات النحوية<sup>(٥)</sup> لو رجعنا به إلى مصدره الأول لم يصلح لما أريد به؛ إذ هو

(١) ينظر : الكتاب : ٨٦/١، ٣٠٩، ٣٩٦

(٢) ينظر: مقدمة الكتاب - عبد السلام هارون: ٨/١-١٤، والكتاب نفسه ٢٦٣، ٢٦٢، ٢٥٥/١

(٣) توفى سيبويه سنة ١٨٠هـ على أرجح الأقوال كما فى مقدمة الكتاب: ١٩/١ بينما توفى حينئذ ابن إسحاق مترجم "الخطابة" لأرسطو سنة ٢٩٦هـ

(٤) البلاغة والأسلوبية : ١٩٨

(٥) لا يخفى أن الافتراضية المثالية متصور ذهنى لوجود له فى الواقع سواء أكان ذلك الواقع مدركا بالحواس كالشمس والقمر، أو بالعقل كالبلخ والكرم. فمثل ذلك لا يقال عنه: إنه أمر افتراضى، وأما الذى هو من قبيل الأمور الافتراضية فمثل: انتفاء الحروب بين البشر، اجتماعهم على السلام وتوزيع الثروات بينهم بالعدل وما إلى ذلك مما يدخل فى إطار الفرضيات التى لاتباشر الوجود الحسى أو المعنوى. والمقولات النحوية ليست منها فى شيء

مستخلص مما هدى إليه الواقع المدرك بالحس أو العقل كما سبق أن المعنا إليه (١) وكما نتبين ذلك من قول سيبويه: "قالكلم: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولافعل. فالاسم: رجل وفرس وحائط، وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع. فأما بناء ما مضى فذهب وسمع، ومكث وحمد، وأما بناء مالم يقع فإنه قولك أمرا: اذهب، واقتل، واضرب ومخبرا: يقتل، ويذهب، ويقتل، ويضرب، وكذلك بناء مالم ينقطع وهو كائن إذا أخبرت. فهذه الأمثلة التى أخذت من لفظ أحداث الأسماء، ولها أبنية كثيرة ستبين إن شاء الله . والأحداث نحو الضرب والحمد والقتل . وأما ماجاء لمعنى وليس باسم ولافعل فنحو ثم، وسوف، وواو القسم، ولام الإضافة ونحوها". (٢) فقد نظر سيبويه فى هذا التقسيم إلى دلالة الاسم على الواقع المشاهد فى ذوات الرجل، والفرس والحائط فاعتبر ما دل عليها، ونظر إلى ماتحدثه الذوات المسماة بأسمائها من أحداث فسمى مايؤخذ من الحدث فعلا كما نظر إلى الصيغ التى يعبر بها عن الحدث فلمح دلالتها على الزمن وأدرك أن الحدث مع بعضها قد انتهى وجوده قبل لحظة الإخبار فسماه ماضيا، ومع بعضها موجود حال الإخبار ولم ينقطع وهو ماسمى فيما بعد بالحال، ومع بعضها مازال فى حيز التوقع والانتظار وهو ماسمى فيما بعد بالمستقبل. ومثل لكل من هذه الثلاثة، بما يكشف عن نوعها، وأما الحرف فوجده يدل على معنى عقلى ولم يؤخذ من حدث حتى يسمى فعلا، ولا يصدر منه الحدث حتى يسمى اسما وقد هدته بصيرته إلى تسميته حرفا، ولأريب أن الذوات والأحداث وما يؤخذ منها يدرك بالحس أو بالنظر أو بالحس والفكر معا أما معانى الحروف فتدرك بالفكر وحده، أى إن لكل من هذه الأقسام واقعا مدركا، ومثل هذا الإدراك أمر طبيعى؛ "قالشئ أو الأشياء ... التى يتعلق بها الحديث هى المرجع. لكن المرجع ليس بالضرورة الواقع .. ولا العالم الحسى فقط، وإنما هو كذلك المتصورات الذهنية التى لنا عن العالم.

(١) ينظر: الصفحات رقم : ٢٩-٣٣ من هذه الدراسة (تدقيق الرؤية فى العدول).

(٢) الكتاب : ١/١٢. ولا يخفى أن سيبويه يعنى بالأحداث ما يسمى فيما بعد بالمصادر

وإن فالمرجع ليس فقط مايقع عليه الحسى وإنما هو أيضا مايدركه الذهن<sup>(١)</sup> ومؤدى هذا أن تقسيم الكلام إلى تلك الأقسام ومايتفرع عليها ليس أمرا افتراضيا مثاليا كما زعم صاحبنا ومن انتم به وإنما هو ناتج التأمل فى طبائع الألفاظ.

وقد يتطلع القارئ إلى سوق ملحظ آخر من ملاحظ الرؤية المغلوطة فى الأصل المثالى المفترض ونشبع رغبته فى ذلك فنسوق مانقله قدوة صاحبنا عن الفراء فى قوله تعالى: (ياأيها الذين آمنوا لاتكونوا كالذين كفروا وقالوا لإخوانهم إذا ضربوا فى الأرض أو كانوا غزى لوكانوا عندنا ماماتوا وماقتلوا...) (٢) حيث قال: "كان ينبغى فى العربية أن يقال: وقالوا لإخوانهم إذ ضربوا فى الأرض؛ لأنه ماض كما تقول: ضربتك (إذ) قمت، ولاتقول: ضربتك (إذا) قمت". وبعد أن نقل ذلك مضى يكشف عن المثال المفترض فقال: "وهنا يكون الحل كما عرضه الفراء بتقدير الفعل الوارد فى صيغة الماضى فى معنى الاستقبال بالتصرف فى دلالته على الزمن لكى يناسب دخوله على المستقبل. ولايعدو الفراء هنا تطبيق ماصاغه النحاة بعد فى قاعدة تتصل بالشرط ونقول: إنه لايتعلق إلا بمستقبل". (٣)

وهذا قول ينادى على نفسه ولايحتاج إلى التنبيه إليه أو الدلالة عليه؛ إذ كيف يكون الكلام الوارد فى عصر سابق تطبيقا لقاعدة وضعت فى عصر لاحق؟ ثم ماذا يؤخذ على القاعدة؟ ألم يقع المستقبل بعد إذا فى كلام فصيح فيكون أمرا مفترضا؟؟ ومانوع ماوقع بعدها فى قوله تعالى (والليل إذا يغشى) وقوله (أن كان ذا مال وبنين - إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين) وقوله (ومايكنذب به إلا كل معتد أثيم - إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين) وقوله (والليل إذا يغشاها<sup>(٤)</sup>) أوفى قول أحد الفزازيين: (٥)

(١) سلسلة اللسانيات فى خدمة اللغة - العدد الخامس : ٣٠٦ منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - الجامعة التونسية

(٢) سورة آل عمران - الآية : ١٥٦

(٣) نظرية اللغة فى النقد العربى : ١٩٣-١٩٤

(٤) سورة الليل - الآية رقم (١)، سورة القلم الآية ١٤-١٥، سورة المطففين - الآية رقم ١٢-

١٣ ، وسورة الشمس - الآية رقم : ٤

(٥) ينظر: البيان والتبيين : ٢٤٤/٣. وينظر نسب الشاعر: ٢٤٣/٣

ولاخير فى حسن الجسوم وطولها إذا لم يزن حسن الجسوم عقول  
وكائن رأينا من فروع طويلة تموت إذا لم تحيها أصول  
ولم أركالمعروف أما مذاقه فحلو وأما وجهه فجميل

إذا لم يكن بد من القول بأن ماوقع بعد إذا فى الآيات الكريمة وفى الشعر مستقبل كان ذلك دليلا ساطعا على أن ما قاله الفراء ليس أصلا مفترضا بل هو أمر واقع نطق به فصيح الكلام، وأن القاعدة مستقاة من هذا الواقع الحى (١) وأن الفراء بما قال مهد لظهورها وليس مطبقها.

وإذا كان سلفنا ينظر فى العبارة البليغة مبينا الأصل المعدول عنه فإنما يعينه على ذلك حسه المصقول بطول النظر فى الأساليب العربية وتمكنه من ناصيتها حتى استخلص منها منطلقات تعين من يتوق إلى تفهمها ويرغب فى تذوق أساليبها وهو فى مدارج السلوك إلى العلم بها والتمكن منها. هذه المنطلقات هى التى سميت فيما بعد قواعد، وليس فى استخدام الفكر فى استخلاصها ولا فى بيان العدول عن مقتضياتها مايدعو إلى تلك الشفقة. اللهم إلا أن نلغى كل فكر، وننظر إلى كل عبارة على استقلاليتها بذاتها محررة من كل ارتباط بطرائق التعبير وأنماطه. وإذا ذهبنا هذا المذهب لم تكن ثمة لغة مشتركة بين إنسان وآخر. وكيف تكون ووشائج الاتصال معدومة لانعدام الفكر الذى يربط مفردات اللغة ويؤلف التراكيب فى شتى أنماطها؟؟

وقد لمس عبد القاهر هذه الحقيقة حين عرض لفصاحة الكلام، وأنها لا تكون إلا بمراعاة معانى النحو وأحكامه، وهذه المراعاة ليست إلا تفسير لما أسموه ضم الكلمات على طريق مخصوصة قائلا: "فقولهم بالضم لا يصح أن يرادبه النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما؛ لأنه لو جاز أن يكون لمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير فى الفصاحة لكان ينبغى إذا قيل: (ضحك - خرج) أن يحدث من ضم خرج إلى ضحك فصاحة، وإذا بطل لم يبق إلا أن يكون المعنى فى ضم الكلمة إلى

(١) ينظر: الأصول - دكتور تمام حسان ٨٢-٨٣ ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٢. وقد ذكر أنه كان من السهل على النحاة أن يستخرجوا القواعد من اللغة الأدبية أما الكلام العادى فمن الصعوبة بمكان أن تستخرج منه القواعد.

الكلمة توخى معنى من معانى النحو فيما بينهما". (١)

وهذا التوخى هو الفكر الذى يربط مفردات التركيب اللغوى، ويلعب دوره فى تكوين الصورة الكلامية التى تحمل مايجول فى نفس المتكلم أو يهجس به خاطره.

وقد ألح عبد القاهر على تأكيد هذه الفكرة فنذكر أن ترتيب الألفاظ فى الأداء إنما يكون وفق ترتيب المعانى فى النفس للإبانة عن الغرض الذى يرمى إليه المتكلم حيث قال: "أفلا ترى أنك لو فرضت فى قوله:

"فقائبك من ذكرى حبيب ومنزل"

ألا يكون نيك جواباً للأمر، ولا يكون معدى بمن إلى ذكرى ولا يكون منزل معطوفاً بالواو على حبيب لخرج ماترى فيه من التقديم والتأخير عن أن يكون نسفاً؛ ذاك لأنه إنما يكون تقديم الشئ على الشئ نسفاً وترتيباً إذا كان ذاك .. قد كان لموجب أوجب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك فأما أن يكون مع عدم الموجب نسفاً فمحال ....؛ لأنه لو كان من غير أن يكون له موجب لكان ينبغى أن يكون توالى الألفاظ فى النطق على أى وجه كان نسفاً حتى إنك لو قلت: (نبك قفا حبيب ذكرى من) لم تكن قد أعدمته النسق والنظم، وإنما أعدمته الوزن فقط". (٢)

وقد ألم بهذه الفكرة ناقد غربى معاصر فقال: "لكى نبني جملة محملة بالمعنى لايفى أن نستخدم كلمات من القاموس ونضعها الواحدة بعد الأخرى، واحتمال أن يؤدى وضع كلمات متجاورة مستخرجة بالصدفة من القاموس إلى تكوين جملة هو احتمال باطل من الناحية العلمية كما أظهر ذلك (شانون) Chanon ١٩٤٨. ومحاولة كتلك يمكن أن تعطينا العبارة التالية: (معركة خشنة تأثرية فاسد زمنى ثرثار للأسف مفضوح ملاحى). فكل عنصر من العناصر هنا له معنى لكن مجمل العناصر لا معنى له". (٣)

(١) دلالات الإعجاز - تحقيق المراغى: ٢٦٠ وينظر حرصه على تأكيد هذا المعنى ٢٦٤-٢٦٦ بعد الكلام السابق.

(٢) نفسه: ٣٠٢

(٣) بناء لغة الشعر - جون كوين: ١٢٩

ثم عرض الناقد رؤية "ياكيسون، التى تتلاقى وماسبق أن أوردناه من أن التركيب اللغوى طريقة أداء وأن الفكر هو الذى يقبل المحتوى أو يرده فنذكر مثالين أحدهما قدمه (ف. بريسون: F. Brisson وترجمته: الأفيال تجرها الخيول، والثانى قدمه (شومسكى - Chomsky وترجمته: أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب وقرر أنهما وفق هذه الرؤية صحيحان؛ فهى ترى أن النحو قانون شكلى بحث يوزع الكلمات فى تصنيفات شكلية ويسمح أويمنع وفق هذه الشكليات أما قبول المحتوى أورده فموكول إلى الفكر، إذ: "العبارة تكون صحيحة ذات معنى إذا كان يمكن عرضها على معيار الحقيقة ... فمثال شومسكى ذو معنى لأننا نستطيع أن نتساءل: إذا كان صحيحا أو غير صحيح وجود أفكار باهتة خضراء تنام فى غضب، وأن تكون الإجابة: لا ... هذا غير صحيح، وبنفس الطريقة يمكن أن نجيب على السؤال : هل الأفيال تجرها الخيول؟" ولم ترقه هذه الرؤية فردها فى تواضع قائلاً: "ومع ذلك يبدو أن المنطق لايوافق على ذلك". (١)

وسواء أكان الصواب فى هذه الرؤية أو تلك فإن الذى لاختلاف عليه هو أن الفكر لابد منه فى تشكيل الإطار الذى تتجلى فيه أى لغة من اللغات - كما رأينا - غير أن توظيفه - فى غير العربية - مقصور على المجال العلمى لأن لغة العلم تنتمى فيها الروابط والإشارات إلى النمط المنطقى، وهى بذلك تعد المرجع المعيارى - أى الأصل الواقعى - للغة الأدب (٢) بخلاف العربية فإن هذا الإطار غير مقصور على المجال العلمى؛ إذ إنه يتراءى فى لغة العلم كما يتراءى فى لغة الأدب، ولا أدل على ذلك من انبثاق هذا الإطار من لغة الأدب فى أزهى عصورها؛ فالأصل وماعدل عنه مستخلص من نتاجها الأدبى نثرا كان أو شعرا، ومن يراجع شواهد النحو يجد الكثير منها من الشعر ومن القرآن الكريم يستشهد بها على هذا أو ذاك؛ إذ نرى فيها مايسمى بالخطاب النفعى - كما يقولون - والخطاب الشعرى (٣) ومجىء العبارة

(١) بناء لغة الشعر : ١٣٠

(٢) ينظر: بناء لغة الشعر : ١٤٣، ١٤٤، ٢٤١

(٣) ينظر: الكتاب : ٨٨-٨٩



الأدبية على الأصل فى التركيب اللغوى أكثر من أن يستشهد له ومن أراد أن يستوثق فليرجع إلى (الكتاب) يقلب صفحاته ليرى شواهد الأصل، وشواهد ماعدل به عنه، ومن ذلك ما أورده من شواهد نصب المفعول باسم الفاعل، والعدول عن النصب إلى الجر بإضافته إليه فمن النصب قول امرئ القيس:

إنى بحبك وأصل حبلى      وبريش نبلك رائش نبلى

ومن الجر قوله تعالى (كل نفس ذائقة الموت) وقوله (إنا مرسلو الناقة) وقوله

(ولوترى إذ المجرمون ناكسو رءوسهم) (١)

هذه لمحة سريعة عن نمطية التركيب التى تتراءى فيما يفضى به الفكر أو مايسمونه الخطاب النفعى، وفيما يفيض به الشعور. أما العدول القاصد فإنه يحتمل مساحة واسعة من دأب الفن البلاغى وسعيه حتى ليخيل لمن لم يمعن النظر أنه الهدف المستحوذ على هذا السعى والدأب؛ إذ يبحث هذا الفن فى ظواهر العدول: ما اتصل منها بدلالة اللفظ وما اتصل بالتركيب حيث يعنى جانب البيان منه بما اتصل بدلالة اللفظ - كما سبق أن عرفنا - بينما يعنى جانب المعانى بدلالة التركيب، وهذا الأخير يشارك علم النحو فيما يعنى به غير أن النحو يبحث ظواهر العدول فى التركيب باعتبارها إمكانات ورد بها اللسان العربى الفصيح أما المعانى فيبحثها من حيث إشار ظاهرة على ماسواها من خلال ماتومض به فى السياق الذى اقتضاها.

\* \* \*

### العدول القاصد:

وحين نجيل النظر فى هذا الجانب من الفن البلاغى - وهو ما اصطلاح على تسميته بعلم المعانى - يطالعنا العدول فى الصدر منه ماثلا فى العدول عن أغراض الخبر، وفى أضربه.

ففى الحديث عن أغراضه نجد البلاغيين يرفدونه بتنزيل العالم بالفائدة ولازمها منزلة الجاهل فى مثل قول الفرزدق لهشام بن عبد الملك حين تجاهل على بن الحسين

(١) ينظر الكتاب: ١/ ١٦٤ - ١٦٦، ولينظر ما أورده قبل ذلك بقليل

رضى الله عنهما متسائلا عنه من هذا؟ على الرغم من معرفته به: (١)

هذا ابن خير عباد الله كلهم هذا التقى النقى المفرد العلم

هذا بن فاطمة إن كنت جاهله بجده أنبياء الله قد ختموا

وفى الحديث عن أضربه نجدهم يرفدونه بتزليل غير السائل - وهو من خلا ذهنه عن الخبر - منزلة السائل إذا قدم له ما يلوح له بجنس الخبر فى مثل قوله تعالى: (ولاتخاطبنى فى الذين ظلموا إنهم مغرقون) ويتبعون هذا بما يكشف عما فيه من دقة لا يدركها إلا من حظى بنصيب وافر من ذوق الكلام، والبصر بومضه. يقول الخطيب- مبلورا كلام الإمام عبد القاهر - : "وسلوك هذه الطريق شعبة من البلاغة فيها دقة وغموض. روى عن الأصمعى أنه قال : كان أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يأتیان بشارا فيسلمان عليه بغاية الإعظام ثم يقولان : يا أبا معاذ ما أحدثت ؟ فيخبرهما، وينشدهما ويكتبان عنه ... فأتياه يوما فقالا: ماهذه القصيدة التى أحدثتها فى ابن قتيبة؟ قال: هى التى بلغتكما. قالوا: فأنشدناها .. فأنشدهما:

بكرا صاحبى قبل الهجير إن ذاك النجاح فى التبكير

فلما فرغ منها قال له خلف : لو قلت: بكرا فالنجاح فى التبكير كان أحسن. فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إن ذاك النجاح فى التبكير كما يقول الأعراب البدويون، ولوقلت: بكرا فالنجاح كان من كلام المولدين، ولا يشبه هذا الكلام، ولا يدخل فى معنى القصيدة. فهل كان ماجرى بين خلف وبشار بمحضر من أبى عمرو بن العلاء - وهم من فحولة هذا الفن - إلا للطف المعنى لذلك وخفائه؟ (٢) ولا يكاد النظر يجاوز هذه النقطة من صدر الفن البلاغى حتى يلقى المسند إليه فيطأ لعه منه - أول ما يطالع - حذفه عدولا عن ذكره، ولا يخفى أن الحذف متفرع عن الذكر؛ لأن الاستغناء عن اللفظ فى بنية التعبير تال لوجوده فيها، وآية ذلك حاجته إلى قرينة تسوغه وبدونها لا يجوز (٣). ويومئ السبكي إلى فرعية الحذف فى ثلثا

(١) ينظر: الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال : ١/٣ وهامش رقم ٧

(٢) الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال : ١/٤٨-٤٩، ودلائل الإعجاز تحقيق المراعى: ١٨٧

(٣) ينظر: بغية الإيضاح - الشيخ عبد المتعال هامش الإيضاح: ١/٧٤- هامش رقم ٢

تعليله لأصالة الذكر فيقول: "لأن الذكر هو الأصل فلا تتشوف النفس إلى ذكر الموجب له". (١)

ثم يطالعه التعريف عبدولا إليه عن التكرير، فالتكرير بمنطق العقل سابق للتعريف في الوجود، لأن مبنى النكرة على الشيوع، ومبنى المعرفة على التخصيص وثانيهما تابع للأول بلا مرأى. وهذا ما يحدثنا به النحاة إذ يقولون - وهم بصدد تقسيم الاسم إلى نكرة ومعرفة - : "الاسم نكرة وهي الأصل" ويعللون هذه الأصالة بقولهم: "لأنها لا تحتاج في دلالتها على المعنى المراد منها إلى قرينة بخلاف المعرفة فإنها تحتاج في الدلالة على معناها إلى قرينة الوضع مع العلم، والإشارة، والصلة مع اسمى الإشارة والموصول، والتكلم والخطاب والغيبة مع الضمير.. وما يحتاج فرع عما لا يحتاج، وأيضاً النكرة أساس المعرفة..، إذ لا توجد معرفة إلا ولها اسم نكرة، فالعموم سابق على التعيين.. ويوجد نكرات لا معارف لها كأحد، وديار" (٢). وهذا ما يفيد قول البلاغيين في حديثهم عما يتوخاه الأديب من التعريف: "وأما تعريفه فلتكون الفائدة أتم؛ لأن احتمال تحقق الحكم متى كان أبعد كانت الفائدة في الإعلام به أقوى ومتى كان أقرب كانت أضعف، وبعده بحسب تخصيص المسند إليه والمسند وكلما ازداد تخصيصاً ازداد الحكم بعداً، وكلما ازداداً عموماً ازداد الحكم قرباً، وإن شئت فاعتبر حال الحكم في قولنا: شيء "ما" موجود، وفي قولنا: فلان ابن فلان يحفظ الكتاب. والتخصيص كماله بالتعريف" (٣).

ويمتد بنا النظر في تجواله مستجلباً ملامح العدول في التعريف وما ينبعث منها من وميض حتى إذا أوفى منه على الغاية انعطف إلى الأصل - وهو التكرير - يستشف منه إيماءه، وهنا يلمح شابكة تصل هذا الأصل - أى ذكر المسند إليه معرفاً ومنكراً - بأصل آخر لا ينفصل عنه وهو التقديم فيستأنف التجوال يلم بسريره التى يلمع إليها قول الخطيب القزويني: "وأما تقديمه فلكون ذكره أهم: إما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه، وإما ليتمكن الخبر في ذهن السامع.. لأن في المبتدأ تشويقاً إليه كقوله:

(١) عروس الأفراح - بهاء الدين السبكي - مجموعة شروح التخليص: ٢٧٥/١ ط الحلبي سنة ١٩٣٧م

(٢) أوضح المسالك - ابن هشام - شرح عبد العزيز النجار: ٩٥/١ ط سنة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م

(٣) الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال: ٨٢/١

والذى حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

وإما لتعجيل المسرة أو المساءة لكونه صالحا للتناول أو التطير" (١).

ولسنا بحاجة إلى التنبيه إلى ما يفيد هذا القول من أن للمسند إليه لمعا تتبعث من أصالة ذكره مقدما، وإنما يؤثر الأديب فى التعبير عن مكنونه هذا النسق من التركيب: " لينبه بالتقديم الذكرى على التقديم المعنوى، فالمحافظة على ما يوافق الأصل تقتضى أهمية الذكر" (٢). وتتوافر دواعى هذا الإيثار: "عند انتفاء سبب العدول، لأن معنى الأصالة هنا كون الشيء متمسكا به عند انتفاء جميع العوارض" (٣). وفى هذا تأكيد لما سبق أن ذكرنا من أن مجيء التركيب على أصل بنيته قد يكون - فى العربية - تعبيرا عن دفقة شعورية جاشت بها نفس الأديب، ولا يلزم أن يكون تسجيلا لما هدى إليه الفكر المنطقى، أو اقتناصا لحقيقة علمية كما يقرر ذلك النقاد.

ويمتد النظر فى تجواله ليمضى فى صحبة الخروج على خلاف مقتضى الظاهر فتتراءى له مظاهر عدولية متعددة تتمثل فى حلول الظاهر محل الضمير وعكسه، والالتفات، والأسلوب الحكيم، والتعبير عن المستقبل بلفظ الماضى، وعكسه، والقلب. وهى بطبيعتها تشير إلى الأصل المعدول عنه فيلم بها ويتسم عبيرها ويجعلها ختام جولته مع المسند إليه.

ثم تثب به نشوة المتابعة فيترىض فى حديث المسند، وتترادف خطواته على نحو ترادفها مع المسند إليه: من حذف وذكر، وتعريف بعد تكبير، وتقديم وتأخير وما لذلك من أسرار تدعو الأديب إلى إيثار نسق منها على ما يقابله، وهنا يتراءى له أن الحذف عدول عن أصل سابق الوجود تشير إليه القرينة، وأن من بواعث الذكر كونه الأصل الذى لا يواثبه باعث آخر يغض منه أو يقتضى العدول عنه (٤) كما

(١) الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال: ١١٩/١

(٢) مواهب الفتاح - ابن يعقوب المغربى - مجموعة شروح التخليص: ٣٩٠/١

(٣) نفسه

(٤) ينظر: مختصر السعد، ومواهب الفتاح، وعروس الأفراح - مجموعة شروح

تترأى له مماثلة هذه الأنماط فى المسند لما لحظه فى أنماط المسند إليه فى ومضها وإيمائها، ويلحظ فوق ذلك ورود التكرير سابقا للتعريف والتأخير للتقديم، وفى هذا التناول إلماع إلى أن التعريف عدول عن التكرير، والتقديم عدول عن التأخير، ويلحظ أيضا أن الحديث عن تقديم المسند يقتصر التوجه فيه على ماجاء فى صورة الاسم، وفى تأخيرها قد يكون اسما وقد يكون فعلا، وهذا يعنى أن صلاحية تبادل الموقع بين المسند إليه والمسند إنما تكون عند اسمية الخبر أو ظرفيته وفى هذا تأكيد لما سبق الإلمام به وهو أن تقديم المسند إليه - وهو فى صورة المبتدأ - له إيماضات موقفة، فقد أورد الخطيب - كما نكرنا آنفا - قول أبى العلاء المعرى:

والذى حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

شاهدا لتقديم المسند إليه موحيا بالتشويق إلى الخبر (الذى ... حيوان) وأورد

قول محمد بن وهيب يمدح المعتصم:

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحق والقمر

شاهدا لتقديم المسند موحيا بالتشويق إلى المسند إليه (١).

وهنا ومن هذا المنطلق يستقيم لنا أن نرد القول بأن: "أبواب المعانى يمتنع فيها إجراء الكلام على الأصل، وهى أبواب تقوم أساسا على العدول فى اللغة عن مستوى استخدامها المألوف" (٢) وأن نرد رؤية المثالية المفترضة القائمة على أن: "وسيلة البلاغيين فى معظم هذه الأبواب التقدير سواء بالزيادة أو بالحذف أو بالتقديم والتأخير، أو بالتعريف والتكرير، وكل ذلك من خلال مفهوم يغفل ظاهر العبارة وصولا إلى باطن يعتمد على تشكيل مثالى افتراضى يستمد معالمه من تقديرات النحاة وتأويلاتهم" (٣)؛ فهى رؤية فائقة؛ لأن معظم أبواب المعانى تعتمد فى شواهدا على الشعر أو على الكتاب العزيز، ومن تلك الشواهد ماجاء على أصله فى التركيب اللغوى، وقد أوردنا شاهدا واحدا لما جاء على الأصل، ولما عدل عنه ومن أراد المزيد فليرجع إلى المصدر الذى استقينا منه؛ فإن فيه شواهد من الشعر، ومن القرآن

(١) الإيضاح : ١١٩/١، ٢١٢

(٢) البلاغة والأسلوبية : ٢٠٠

(٣) نفسه - وينظر: نظرية اللغة فى النقد العربى : ١٩٨-٢٠٢

تركناها تجنباً للإطالة.

ويمتد بالنظر تجواله فينتقل في روض هذا الفن من أيك إلى آخر يتوسم أزاهيره فيرى الفرع منبتاً عن ساقه، والعدول موصولاً بأصله مصرحاً به حيناً، وملحاً إليه حيناً والاكتفاء بالتلميح يدفع المتطلع إلى التعمق فيما أبدعته القرائح للظفر بطلبته ولايركن إلى الهوينى ومانقضى إليه من خمول.

**العدول الشارد:**

وهو ذلك اللون من الخروج على نهج اللغة في تكوين تراكيبها وأنساق أدائها، وهو النهج الذى استمده علماءنا من روض النصوص الأدبية فى أزهى عصورها كما عرفنا فيما سبق.

وقد لهج بالدعوة إلى ذلك الخروج كثير من النقاد المعاصرين حتى فتن بها الأغرار فرأوا فيما وصمه المتمرسون من النقاد العرب بالنشوز ملحاً جمالياً، واعتبروه آية الفن فى التعبير الأدبى وأغرى هؤلاء وأولئك أو فتنوا بما أتيح لهم الاطلاع عليه عند أدباء الغرب ونقاده غافلين أو متغافلين عما تقضيه طبائع اللغات من اختلاف المنهج، ولكى تبدو رؤيتهم سديدة قنموا بعض أنساق الأداء الأدبى الرفيع، وزعموه خروجاً ووضعوه مع ما هو نشاز على نهج اللغة فى إطار واحد، وأسموه تارة كسراً للبناء، وأخرى عدولاً، وثالثة ترخصاً وبذلك فخلطوا اللؤلؤ بالحصى.

ومن الذين سبقوا بالتوجيه إلى هذا الخروج الدكتور محمد مندور. ففى دراسته للنقد المنهجي عند العرب عرض لموقف القاضى الجرجاني مما قاله أنصار المتنبى وخصومه فى قوله:

وإنى لمن قوم كأن نفوسنا بها أنف أن تسكن اللحم والعظما  
ورأى أنه غير دقيق لميله إلى رأى الخصوم على الرغم مما فى رؤية الأنصار  
من ملح للصواب فقد أخذ الأولون على المتنبى أنه قطع الكلام قبل استيفائه وكان  
يجب عليه - فى منظورهم - أن يقول: (كأن نفوسهم) ليرجع الضمير إلى القوم فيتم  
به الكلام. وهنا انبرى الآخرون للرد عليهم فذكروا أن العرب تحمل الكلام على  
المعنى فتصرف الضمير عن وجهه، وتترك رده مع الجاجة إليه؛ لأن المراد بالضمير

الثانى هو الأول فى الحقيقة وإن اختلفت العلامتان وأيدوا وجهتهم فى الرد بقول المهلهل:

وأنا الذى قتلته بكرا بالقنا وتركت تغلب غير ذات سنام

وبقول أبى النجم:

يأيها الذى قد سؤتني وفضحتني وطردت أم عياليا

حيث كان وجه الكلام أن يقال فى البيت الأول: وأنا الذى قتل، وفى الثانى يأيها الذى قد ساعنى.

وأيدوها كذلك بقوله تعالى: (إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات إنا لانضيع أجر من أحسن عملا). وقوله: (والذين يمسكون بالكتاب وأقاموا الصلاة إنا لانضيع أجر المصلحين) وقوله: (حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم) حيث كان الأصل أن يقال فى الآيتين: إنا لانضيع أجرهم ولكن عدل عن ذلك فوضع الموصول فى الأولى، والمعرف بأل فى الثانية موضع ضمير الغائبين؛ لأن من أحسن عملا هو الذى آمن وعمل صالحا، ولأن المصلح هو الذى يمسك بالكتاب والأصل فى الثالثة أن يقال (وجرين بكم) ولكن عدل عن ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة اعتمادا على ظهور المعنى.

وأمعنو فى التأييد فأوردوا قول ابن قيس الرقيات:

فتاتان أما منهما فشيبهة هلالا وأخرى منهما تشبه الشمسا

فتاتان بالنجم السعيد ولدتما ولم تلقيا يوما هوانا ولا تعا

ولم يقل فتاتان ولدتا وهو حق الكلام لكنه عدل إليهما مخاطبا ولم يحفل بتغيير الكنايات والضمائر فصار قوله (فتاتان) كالمنقطع من الكلام قبل استقلاله بفائدة، والكلام الثانى كالمبتور قبل تمامه إلا أن يحمل على ما حمل عليه بيت أبى الطيب.

ساق الجرجانى رد أنصار المتنبى ورأى فيه ملمحا من الصواب غير أنه لم يميل إليه؛ إذ كان خليقا بالشعر - فى منظوره - أن يجرى على ما يقتضيه ظاهر السياق فقال: "إن هذه القضية إذا استمرت على ظاهرها واقتصرت على القدر المذكور منها اختلطت الكنايات، وتداخلت الضمائر، ولم ينفصل غائب عن حاضر ولم يتميز مخاطب، وله مواضع تختص بالجواز وأخرى تبعد عنه وبينهما فصول تدق وتغمض ولذكرها موضع هو أملك بها، وأبيات أبى الطيب عندى غير مستكرهة

فى قسم الجواز، وقد بلغ المحتج منه مبلغا غير أن أبا الطيب عندى غير معذور بتركه الأمر القوى الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهى لغير ضرورة داعية، ولا حاجة ماسة؛ إذ موقع اللفظتين من الوزن واحد". (١).

وقد نظر الدكتور مندور فى رد أنصار المتنبى ورأى فيه ما يسمى عند الغربيين (كسر البناء) وراح يبرره بما تراءى له جاريا على هذه الوثيرة من القرآن الكريم فقال: "فهذه كلها - يعنى ماورد على لسان المتنبى وأنصاره - أمثلة لما يسمى اليوم فى علم الأساليب بكسر البناء Rupture de syntaxe وهو عبارة عن الخروج على قواعد اللغة التماسا لجمال الأداء، وإنما يباح هذا لكبار الكتاب بل يحمدون من أجله وهم لا يأتونه عن جهل بالقواعد أو عن غفلة فى العبارة، وإنما يقصدون إليه لأغراض لاحصر لها وإن استطعنا أن نحسها فى كل حالة بذاتها، وقد ضرب القرآن لذلك أجمل الأمثلة ومن بينها ما أورده الجرجاني، وهى بعد لاحصر لها فى كتابنا المعجز" ثم انتشى ينحى باللائمة على الجرجاني قائلا: "وكان جديرا بالجرجاني أن يقبل من المتنبى قوله: وإنى لمن قوم كأن نفوسنا، بل ويبحث عما فى الكسر من جمال، وعما قصد إليه الشاعر من مرام بخروجه عن القاعدة.. نعم إن البيت كان يستقيم لو أن الشاعر قال: وإنى لمن قوم كأن نفوسهم، كما يزول مابه من خروج على الضمائر، وفى هذا ما يرضى الجرجاني، ومن يرى رأيه من التمسك باطراد القواعد، ولكن المتنبى شاعر كبير له طبعه وروحه، وهو أحرص على أن يؤدى ما فى نفسه من أن يحترم القواعد، وهو - بعد - أظن لمصادر الجمال من ناقد. المتنبى شاعر وناقد قاض منطقى؛ ولذلك أثر الشاعر: (وإنى لمن قوم كأن نفوسنا) وكان لهذا الإتيار دلالاته النفسية لنا نحن نقاد اليوم؛ فهو يشعرنا... بامتلاء نفسه وإثارة للضمير (نا) ضمير المتكلم الذى يستحضر قائله. الشاعر يفخر. وهل أبلغ فى هذا من الضمير (أنا، ونحن، ونا)؟ فكأنه حين تمثلهم حاضرين حوله يعزونه ويشدون من أزره فزاد إحساسه بشرف الانتماء إليهم فلم يجد للتعبير عن هذا الإحساس خيرا من أن يجمع

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه - على بن عبد العزيز الجرجاني - تحقيق أبى الفضل، والبجاولي: ٤٤٩ ط عيس الحلبي بدون تاريخ، وينظر: ٤٤٦-٤٤٨؛ منه



بينهم وبين نفسه بالضمير (نا) (١).

وتمضى الأيام، ويمحو مضيها من الذاكرة مايمحو ولكن بقيت قضية الخروج على قواعد اللغة حية في خاطر الدكتور مندور مواره في حناياه فعاد يتحدث عنها ثانية مما يدل على شدة حرصه على تغلغلها في أفئدة شداة الأدب وبين جوائح الناقدين فقال: "وهناك في النقد اللغوى مسألة جسيمة هي مبلغ الحرية التى يستطيع الكاتب أن يتحرك فى حدودها. وفى القرآن نفسه خروج فى غير موضع على قواعد النحو الشكلية، ولقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبررات بلاغية، ولعله يكون من الخير التزمت النحوى عند نقدنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفوا جهلهم خلف بلاغة مدعاة، وإنما يباح الخروج على القواعد لكبار الكتاب الذين لا يعدلون عنها إلا عن قصد وبنية؛ وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ولا يحتج باللغة عليهم مادامت اللغة كائنات حيا يتطور وعقلية من يتكلمون بها، ولقد تميز في الغرب كتاب بما في أسلوبهم من نتوء لا يعدو أن يكون خروجاً على الدارج من الاستعمالات والتراكيب، وهذا النفر تطلق على الطريقة التى يبنون بها عباراتهم "كسر البناء" ومن النقد - وبخاصة فى الغرب - من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لاجدة فيه ولارونق، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته... وفى أسلوب القرآن الكريم ذاته أمثلة رائعة يمكن أن تساق للاستشهاد على هذه الحقائق، وذلك مثل استعماله الأفراد بدلا من التثنية فى قوله: (فلا يخرجكما من الجنة فتشقى) أوبالأفراد عن الجمع كقوله: (واجعلنا للمتقين إماما) وكذلك تقديم الضمير على ما يفسره فى الآية (فأوجس فى نفسه خيفة موسى) (٢).

وظاهر من حديثه هذا أنه يحرص كل الحرص على ترسيخ فكرة الخروج على قواعد اللغة ويعلل ذلك:

- بأن كبار الكتاب يحتج بهم على اللغة، ولا يحتج باللغة عليهم لأن اللغة كائن حى يتطور.

(١) النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور: ٢٦٥ ط دار نهضة مصر سنة ١٩٤٨م

(٢) فى الأدب والنقد - د. محمد مندور : ٢٤-٢٥ - ط دار نهضة مصر بدون تاريخ

- وأن اطرد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح كما أن الكمال المطلق يؤدي إلى الملل.
- وأن في القرآن الكريم ما يترأى في أسلوبه نماذج للخروج.
- وهذه تعلات لا تثبت للنظر الصحيح؛ لأن منهج اللغة في تكوين تراكيبها له من الفسحة واتساع الإمكانيات ما يجعل تجاوزها ضرباً من العبث لامظهر من -  
مظاهر الفن في التعبير الأدبي والزعم بأن كبار الكتاب يحتج بهم على اللغة ولا يحتج باللغة عليهم يذكرنا بمقولة ميخائيل نعيمة وتصدى العقاد لتفيندها ولسنا ندري كيف ينتج اطراد الصحة اللغوية أسلوباً مسطحاً مع اتساع إمكانيات اللغة للكثير من ألوان التصرف والعدول عن نمط إلى آخر يتيح للأسلوب عمقا يعرفه كبار الأبناء؟
- ولا ندري كيف يؤدي الكمال المطلق إلى الملل وقد علمنا أنه مرقاة عالية لا تبلغها الإنسانية مهما حاولت؛ لأن طبيعتها تحول دونها ومن ثم فإن قياس الصحة اللغوية المطردة عليه خطأ في التقدير، وكيف يتم التناظر بين الممكن الكائن في أساليب الكثيرين من كبار الكتاب والشعراء وبين المستحيل الذي لم ولن يشارف الوجود؟
- أما ما ذكره من نماذج يحسبها خارجة على قواعد اللغة فسنعرض له في موطن آخر من هذه الدراسة كما سنعرض لموقفه وموقف الجرجاني من قول المتنبي (وإني لمن قوم .. الخ) مع مرافقه.

\* \* \*

واتسعت دائرة الاتصال بالغرب<sup>(١)</sup> وأقبل الدارسون العرب على ورده ينهلون منه في المجال اللغوي والأدبي، وأفرز هذا الاتصال مدارس في شتى أنحاء العالم العربي تنطق ألسنة المتخرجين فيها بفكره، وكثيراً ما يدفعهم هذا التوجه الفكري المستغرب إلى النقاط نماذج من تراثنا يسقطون عليها رؤيتهم فإذا وقع عليها من لم

---

(١) لسنا نمنع الاتصال بالغرب ولا الاتصال بالشرق والإفادة من هذا أوداك ولكننا نرفض أن نلغى تفكيرنا ونركض وراءه دون وعي.

يتعمق التراث راقته تلك الرؤية وحظيت منه بالقبول<sup>(١)</sup>.

ومن المنتمين لما كان منها في مصر الدكتور شكرى عياد؛ فقد شارك الدكتور مندور في منظوره المائل في الاجتراء على ما أصلت اللغة من طرائق الأداء، وهذا ما يطالعنا به فى سياق حديثه عن يتهياً له دراسة النصوص الأدبية ومهمته فيقول: "إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة للنصوص الأدبية ناقد أدبي تكون مهمته تمييز النص الألبى من أى نص لغوى آخر بل من أى نص أدبي آخر. بعبارة أخرى: إن الاختيارات التى يجمعها الناقد الأسلوبى لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها فى أداء موقف شعورى معين صدر عنه النص الألبى، وكثيراً ما يظهر فى هذه الاختيارات اجتراء واضح على اللغة. وقدما قال نقادنا: إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق - ليغيط أحد النحويين - : علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا وما تمسك الشعراء بحقهم فى هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعى تخولهم إياه وظيفتهم، فما دامت وظيفتهم هى اقتناص شوارد الشعر فمن حقهم أن يلوا عنق اللغة إذا بدا ذلك ضرورياً"<sup>(٢)</sup>.

فالخروج على النهج الذى جرى به اللسان العربى - كما تقرر هذه الفقرة - أمر تقضيه طبيعة الإبداع الألبى، وهى - فيما تقرر - تستهدف الإقناع بمنظورها مستندة فى ذلك إلى مقولة للفرزدق بنفس بها عن دخيلة موتورة بمأخذ لم يكن لديه مايرد به سواها، وإلى مقولة الخليل بن أحمد: "الشعراء أمراء الكلام"<sup>(٣)</sup>. وسواء أكان الشعراء أمراء الكلام كما قال الخليل أو ملوكه كما ذكر صاحبنا فليس من الصواب

(١) ذكر بعض المنتمين إلى المدرسة المصرية فى مجال الأدب أن فى مصر مدرسة لغوية استوعب أبناؤها بعق مكاسب علم اللغة الحديث، وأصبحوا يتناولون قضاياها بدقة علمية ترقى إلى أحدث مستوى فى الدراسات اللغوية - ينظر: نظرية البنائية فى النقد الألبى - هامش صفحة ١٦٧ ط الأنجلو سنة ١٩٨٠. ونضيف أن فى تونس مدرسة تحمل طابع الفكر الغربى فى مجال اللغة والأدب، حتى لنجد بعض البحوث اللغوية تقدم أحياناً باللغة الفرنسية: ينظر: دورية مركز الدراسات والأبحاث التابع للجامعة التونسية - العدد الخامس سنة ١٩٨٣: صفحات ٧-١٠.

(٢) مدخل إلى علم الأسلوب - د. شكرى محمد عياد: ط ٢٦ دار العلوم بالسعودية سنة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤٣

حمل ذلك على الخروج على نهج اللغة أولى عنقها، وإنما يحمل على سعة ذرعهم فى ألوان التصرف فى تراكيب اللغة وتوظيف إمكاناتها، وهذا مافهمه حازم القرطاجنى حين ساق مقولة الخليل؛ فقد مهد لها بقوله: "وكلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال؛ لأنهم من ثبت ثقب أذهانهم ونكاء أفكارهم، واستبحارهم فى علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى". (١)

وليزداد مراده ظهوراً علينا أن نعرف أنه حين استشهد بمقولة الخليل ومهد لها بما رأينا كان يناقش قدامة عندما رأى أبا نواس وقع فى تناقض إذ قال يصف الخمر:

كأن بقايا ما عفا من حبابها      تفريق شيب فى سواد عذار

تردت به ثم انفردى عن أديمها      تفرى ليل عن بياض نهار

ذلك أن أبا نواس - فى منظور قدامة - "وصف الحباب فى البيت الأول بالبياض حين شبهه بالشيب، ووصف الخمر بالسواد حين شبهها بسواد العذار، ثم وصف الحباب فى البيت الثانى بالسواد حين شبهه بتفرى الليل، ثم وصف الخمر بالبياض حين قال عن بياض نهار، وكون كل واحد من الحباب والخمر أسود أبيض مستحيل" (٢) ولكن حازماً رأى أن قول أبى نواس يحتمل وجوهاً من التأويل لا يكون معها فيه تناقض نذكر منها: أن يكون الشاعر: "أراد أن يشبه سواد الخمر بالليل والحباب بالنجوم فلم يتسع له الكلام لهذا التشبيه فلوح له فى البيت الثانى تلويحاً لطيفاً بقوله: تفرى ليل عن بياض نهار حيث كانت النجوم فى ضمن الليل: أى انفردى عنها ماتردت به من لون السواد وما اقترن به من الحباب تفرى الليل ونجومه عن بياض النهار". (٣)

وليس فى بيتى أبى نواس خروج على نهج اللغة أو اجتراء على قواعدهما كما ذكر الدكتور عياد ليكون ما ذكر من كلام الخليل شاهداً على ما أراد، وليست إمارة

(١) منهاج البلغاء : ١٤٣

(٢) ينظر: نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى: ١٩٧-١٩٨ ط أولى

سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

(٣) منهاج البلغاء وشراج الأديباء : ١٤٢

الكلام تعنى حرية العبث ببنية تراكيبيه وطرائق أدائه وإنما تعنى الارتقاء به إلى أقواها وأمتها؛ إذ العدول إلى ماسقط منها سقوط وإن كان القاصد إليه أميرا.

وقد نحسب أن ماسبق من حديثه أمر أداه إليه اجتهاده، ولكننا حين نتابع ماسجله سنجدته متأثرا برؤية الأسلوبيين من نقاد الغرب مما دعاه إلى التعلق بمقولات نقادنا يفصلها عن سياقها ويعقد شابكة بينها وبين مارآه عند من فتن بهم من نقاد الغرب. نرى ذلك فى قوله: "ومن ثم يولى الناقد الأسلوبى هذه الاختيارات عناية خاصة، وقد سماها النقاد انحرافات، وأعطوا هذا الاسم .. كل مايمكن من آيات الاحترام... حتى قال بعضهم معرفا علم الأسلوب: إنه علم الانحرافات، وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب كما يراه النقاد الأسلوبيون ينطوى على قوانين. فإذا كان فى وسع اللغويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية فى شتى الفروع فكيف يمكن أن يصاغ قانون للانحراف وهو بحكم تعريفه خروج على القانون". (١) وهو بتلك المقولة يؤكد ماطمأنت إليه نفسه من أن الانحراف خصيصة الإبداع الأدبى مستظهرا لذلك بما ارتآه النقاد الأسلوبيون فى تحديد علم الأسلوب، ولم يشأ الرجل أن يتركنا نصرب فى تيه الحدس والتخمين عن المصدر الذى نهل منه، والقذوة التى تأثر خطاها فأحالنا على (استفن أولمان) وكتابه: (اللغة والأسلوب).

وقد نعجب حين تجرى أقلام النقاد برؤى الأسلوبيين أوغيرهم من نقاد الغرب، وتغرى بمنهجهم، ولكن العجب يبلغ منا المدى حين يجرى قلم باحث لغوى جل همه منصب على اللغة بمنل ماجرت به الأقلام الناقدة (١) فى دراسته (الأيستيمولوجية) (٢) للفكر اللغوى عند العرب عرض الدكتور تمام حسان لبيان المفارقة بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر فقال: "ولقد فرض الشعر على نفسه من القيود التركيبية والشكلية وزنا وقافية وغير ذلك مما حتم على الشعر أن يلجأ إلى التوسع فى المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية، والتوسع فى الصرف والنحو لضرورة وغير ضرورة؛ لأنه لولا هذه

(١) مدخل إلى علم الأسلوب - د. شكرى عياد: ٢٦

(٢) الأيستمولوجيا : فرع من الفلسفة يدور حول نظرية المعرفة، وعن طريقه يتناول الفلاسفة معنى الكلام من خلال العلاقة بين الدال والمدلولات ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها - د. تمام حسان : ٢٤ ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٩ وهو مستفاد من نظرية معنى المعنى لأوجدن، ورتشاردن

الحرية الصرفية والنحوية ما أمكن مع عمود الشعر أن يكون الشعر أداة ناجحة من أدوات التعبير الفني. من هنا رأينا الشعراء يترخصون في شعرهم حتى أصبح الإيغال في حقل الترخص أوضح ما يميز لغة الشعر من لغة النثر". (١)

ومضى الباحث اللغوى يسوق أمثلة في سياق استفهام يستثير به بواعث القبول لكون الترخص أوضح الميزات الفارقة بين الشعر والنثر. ومنها قوله: "وهل يقبل في النثر أن يتقدم المعطوف على المعطوف عليه كما في قول الشاعر:

ألا يأنخله من ذات عرق      عليك ورحمة الله السلام  
أو أن تسقط صلة الموصول كما في قول الشاعر:

نحن الأولى فاجمع جمو      عك ثم وجههم إلينا" (٢)

ويخرج من تلك الأمثلة بنتيجة تؤكد رؤيته في أن الخروج على نهج اللغة في تركيب الجملة أوضح ما يميز لغة الشعر ملبسا هذا الخروج مصطلحا جديدا هو الترخص، وملتمسا له تبريرا هو اقتضاء المعنى إياه حيث قال: "ومغزى هذا أن للشعر لغة خاصة أوضح ما يميزها هو الترخص في القرائن حين يكون المعنى هو الذى يقتضى القرينة، وليست القرينة هي التى تقتضى المعنى". (٣)

ولم يقف عند هذا الحد فى تناوله لقضية الخروج بل أوغل فمضى يتحدث عن السمات المشتركة بين أسلوب الشعر وأسلوب القرآن الكريم، ثم قرر مستدركا: "أن استعمال القرآن للترخص أقل كثيرا من استعمال الشعر له، ومن أمثلة الترخص فى القرآن وصف المرفوع بالمجرور كما فى قراءة (عاليهم ثياب سندس خضر) أو عطف المنصوب على المرفوع كما فى (والمرفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين).. أو الترخص فى المطابقة مثل : (السماء منفطر به) أو (بل أنتم قوم تجهلون) أو (الذين كفروا أولياؤهم الطاغوت) أو الترخص فى الرابط كحذف الفاء من (وإن أطعمتموهم إنكم لمشركون) أو (لئن اتبعت أهواءهم بعد الذى جاءك من العلم مالك من

(١) الأصول - د. تمام حسان : ٨٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ أو : ٨٥ ط الدار البيضاء ١٩٨٠

(٢) نفسه ط الهيئة المصرية العامة، ٨٥ - ٨٦ ط الدار البيضاء

(٣) نفسه : ٨١ ط الهيئة المصرية، ٨٥ - ٨٦ ط الدار البيضاء

الله من ولى ولا نصير) أو الترخص فى التزام بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم)<sup>(١)</sup>. واستمر فى هذا الإيغال ومضى فى تقريره مدخلا الحديث فى هذا الاستدراك فقال : "وأما الحديث الشريف فظاهرة الترخص فيه أقل من الشعر والقرآن كليهما. ومن أمثلة الترخص فيه قوله صلى الله عليه وسلم فى حديث أم زرع : جلس إحدى عشرة نسوة أى امرأة، وقوله: ثم أتبعه ستا من شوال أى ستة، وقوله : إن قعر جهنم لسبعين أى لسبعون"<sup>(٢)</sup>.

وحديثه عن الترخص هنا إنما هو بلورة لتناوله إياه فى سياق بيانه لثمرة القول بالاعتماد على القرائن فى فهم التعليق النحوى<sup>(٣)</sup>، ومهاد للانطلاق إلى الحديث عنه فى سياق مارآه غفلة من النحاة؛ إذ لم يضعوا القرائن التى عرفوها فرداى فى نظام شامل يفسر علاقة التضايف على بيان المعنى<sup>(٤)</sup>، ومن ثم فقد اعتبره فرعا منبثقا عنه فأحال عليه<sup>(٥)</sup> مما يدل على أن قضية الخروج على نهج اللغة - أو ما أسماه بالترخص- فى الأسلوب الأدبى يشكل عنده هاجسا لا يبرح مخيلته.

\* \* \*

ولم تكن مصر - وحدها - مرتكز الاستغراب الفكرى فى هذا المجال بل كانت ثم مرتكزات أخرى لعل أخطرهما المغرب العربى؛ فإن به مدرسة هى - بلامغالة- أوسع خطوا، وأعلى صوتا لشدة الاتصال بالغرب ووثاقته حتى كأن ليس ثمة وجود لما يعرف بالحدود الدولية ومقتضياتها فكان لذلك أثر فاعل فى التأثير به والسير على دربه، وهذا ماقرره بعضهم بقوله : "ولقد تعددت فى تونس ... العروض للنظريات الغربية فى النقد ذى النزعة اللسانية. من ذلك مقال رضا السويسى بعنوان (ملاحم من النقد العربى الحديث) المنشور سنة ١٩٧٦، وقد عرف السويسى فى مقاله بالاتجاه النقدى الماركسى .... ثم تعرض بعد ذلك للتيار الفرويدى

(١) الأصول : ٨١ - ٨٢

(٢) نفسه

(٣) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها: ٢٣٢ - ٢٤٠

(٤) ينظر : التمهيد فى اكتساب اللغة لغير الناطقين بها : ٤٧ - ٥٢ ط جامعة أم القرى

سنة ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م

(٥) ينظر : التمهيد : ٥١ هامش رقم ١:

خاصة مع شارل مورون "Chales Mauron" ثم الاتجاه الشكلاىى البنىوى مبرزاً فى قسم آخر الخطاب الألبى عند الشكلاىىىى الروس؁ ثم طلع علينا رشىى الغزى ببحت مطول فى مسألة القصة من خلال بعض النظرىات اللىة فاعرض إلى األىل الشكلاىىىى الروس للقصة؁ وكذلك البنىوىىى وأصحاب النزعة الإنشائىة ومنهم (أؤوروف) .. وىنأرج بحت عبء السلام المسؤى (الأسلوبىة والأسلوب نحو بؤىل السنى فى نقء الأءب) ضمن إطار الءراساء اللسانىة المأخصصة". (١)

- ومن أبرز من أأشكل به كىنونة هءة المءرسة الءكأور عبء السلام المسؤى؛ فقد كان له من الإسهاماء فى الءراساء النقءىة ما أأاح لصوآه أن ىصل مءاه إلى أنحاء شأى من العالم العربى. (٢)

وقء ألم بقضىة الأروج ألال عرضه لما أسماه نقاء الغرب: الاسأعمال الءراج؁ والانزىاح. ىعنون بالأول نمطىة الأركىب اللغوى؁ وبالأأانى الأروج على ألك النمطىة ممها لألك بما أبان عنه من رؤىأهم لمفهوم الأسلوب إء ىقول: "ىأآه بعض رواء الأسلوبىة إلى أعرىف الأسلوب بأنه مجموع الطاقاء الإأائىة فى الخطاب الألبى". (٣) وكأنما وقع هءا الأأآاه من نفسه موقع القبول فراح ىعلل لصأآه قائلاً: "ألك أن الءى ىمىز هءا هو كأأافة الإأآاء وأقلص الأصرىح؁ وهو نقىض ما ىأرء فى الخطاب العاءى أو ما اصألأنا علىه بالاسأعمال النفعى للظاهرة اللغوىة" (٤)؁ ثم مضى بعء الأمهىء ىذكر المصألأاء المراءفة لكل من المصألأىى مبىنا اسم مصأنأها؁ وقء أورءنا طرفاً منها فى هءة الءراسة. (٥)

(١) أأر للسانىاء فى النقء العربى الءأىء - أوفىق الزىءى : ٢٣-٢٥ ط الءار العربىة للكتاب سنة ١٩٨٤

(٢) عرفآه مصر بالاطلاع على ألك الإسهاماء فءآه لأضور نؤوة الأسلوبىة" اللى عءآأ ضمن مهران شوقى وأأاف فى القاهرة سنة ١٩٨٢؁ وعرفآه السعؤوىة بما ىنشر فى مجلأها. ىنظر: نظرىة البنائىة - هامش الصأآة رقم (٥) ومجلة فصول - العءء الأول من المجلء الخامس سنة ١٩٨٤؁ ومجلة المنهل السعؤوىة- العءء: ٤٥٩ - السنة : ٥٤ - المجلء : ٤٩. وقء ءعآه السعؤوىة فأاضر فى ناى ءءة الأأافى سنة ١٩٨٧

(٣) الأسلوبىة والأسلوب - ء. عبء السلام المسؤى: ٩٥ ط أائىة - الءار العربىة للكتاب - أونس ١٩٨٢

(٤) نفسة

(٥) ىنظر : المصءر نفسة : ٩٩-١٠١؁ وهءة الءراسة : ٢٧



وفى هذا السياق قرر أن (ريفتار) : "لايخرج فى تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح وإن حاول الإيماء بغير ذلك ويعرفه بأنه يكون خرقا للقواعد حيناً، ولجوء إلى ماندر من الصيغ حيناً آخر". (١).

ولا يخفى أنه فى هذا التناول لم يجاوز التنظير إلى التطبيق، ولم يتح لنا أن نطلع على دراسة له تأخذ منحى تطبيقياً غير أنه فى سياق بيانه لمصطلح الانزياح قرر أنه عسير الترجمة لعدم استقرار متصوره لدى كثير من رواد الدراسات اللسانية ثم قال : "قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو أن نحى له لفظة عربية استغلها البلاغيون فى سياق محدد وهى عبارة (العدول)، وبعد أن اقترح المصطلح المرادف لمفهوم الانزياح فى التعبير الفرنسى (Ecart) تابع يبين أنه نوعان أحدهما يتصل بالعلاقات الركنية، والآخر بالعلاقات الاستبدالية.

وفى حديثه عن الأول قال : "يعتبر الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة فى هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية فأن تقول : كذبت القوم، وقتلت الجماعة فإنك لاتعتمد إلى أى خاصية أسلوبية. أماقولنا : (فريقا كذبتهم وفريقا تقتلون) فيحوى انزياحا أو عدولا عن النمط التركيبى الأصيل بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا (فريقا كذبتهم) ثم انتقل لبيان الثانى مسميا إياه جدول الاختيار فقال : "أما فيما يخص جدول الاختيار أى العلاقات الاستبدالية فكقول الشاعر : (والعين تختلس السماع) فالمألوف أن تسترق حاسة البصر النظر وفى العدول عن عبارة النظر واختيار عبارة السماع سمة أسلوبية فضلا عن السمة المتأتية من إسناد فعل الاختلاس إلى جارحة العين وهو عند البلاغيين مجاز عقلى، وفى التحليل الأسلوبى تأليف بين جدولى اختيار متافرين ابتداء اثتلفا فى سياق توزيعى ركنى فاتسم الخطاب بالسمة الأسلوبية". (١).

وإذا غضضنا النظر عما فى عبارته من تجاوز يؤخذ عليه مائل فى نسبة

شطر بيت إلى شاعر، ونسبة فقرة من الآية الشريفة<sup>(١)</sup> إلى البشر المعبر عنهم بالضمير "نا" وغضضنا النظر عما أسماه مجازاً عقلياً وليس منه؛ إذ لا يتضح فيه علاقة من علاقاته المعروفة وليس هذا الإسناد الإقرينة الاستعارية سواء أكانت تبعية أو مكنية. إذا غضضنا النظر عن هذا وجدنا ما أورده داخل في العدول القاصد، وقد كان يمكن أن نورد حديثه هذا هناك غير أن حديث خرق القواعد، واللجوء إلى نادر الصيغ هو الذى حدا بنا إلى إيرادها هنا؛ لأنه يهيئ الأذهان الغرة إلى العبث بقواعد اللغة على أنه سمة التعبير الأدبى. على أن تسمية مثل هذا العدول خروجاً على القواعد غفلة لاتليق بنا قد له من بعد الصيت ما قد عرفنا.

\* \* \* \*

ونعود من المغرب إلى المشرق فى صقع آخر لنصغى إلى لفيف من المستغربين فيه يصفون أنفسهم بأنهم : "توصويون أو أنهم نقاد ألسنيون... يوظفون البنيوية وسواها من مناهج النقد اللغوى"<sup>(٢)</sup>. وواضح من هذا الوصف أنهم يعزفون نفس النغمة التى عرفناها فى مصر، والمغرب العربى.

وقد سبق أن وقفنا مع بعضهم فيما أسموه "تعويم الإشارة" ولانجد له حديثاً عن الانزياح أو العدول يقتضى أن نطيل الوقوف معه هنا غير أننا سنقف معه قليلاً ننظر فى تناوله لقصيدة "ياقلب مت ظماً" للشاعر حمزة شحاته.

ففى هذا التناول يحدثنا عن العنوان المستقى من آخر أبياتها ويتخذة منطلقاً لخروج (يا) عن معناها اللغوى وهو النداء إلى معان أخرى حيث بدت مرتبطة بالليل والمرأة والجمال، ثم دخل فى فضاء النص فلاحظ فيه ستة عشر فعلاً ماضياً، وثلاثة عشر مضارعاً، وفعلين اثنين للأمر، وثمانية أسماء مما اصطلاح على تسميته باسم الفاعل، ولايعيننا مما لحظه سوى مايتعلق بالأفعال الماضية؛ فقد قال بصدها : "ولابد أن نبادر هنا لنقرر أن الزيادة الظاهرية فى أفعال الماضى على المضارع ماهى إلا زيادة

(١) الآية المشتملة على الفقرة المشار إليها هى قوله تعالى: (ولقد آتينا موسى الكتاب وقفينا من بعده بالرسول، وآتينا عيسى بن مريم البينات وأيدناه بروح القدس أفكلما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم فريقا كنزيتهم وفريقا تقتلون). سورة البقرة - الآية ٨٧

(٢) جريدة الأربعماء السعودية - الملحق الأدبى - العدد ٢٢٩ - ربيع الأول سنة ١٤٠٨

وهمية شكلية فقط. ومعظم أفعال المضى هنا تدل على الاستقبال، وهذا انزياح أسلوبى ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادى للفعل<sup>(١)</sup> ثم مضى فى مدارات فضائه الأربعة منتقلا من الإجبار التجاوزى إلى الإجبار الركنى والعودة إلى النبع ليصل فى النهاية إلى مدار الأثر، وفى هذا الموطن يلحظ أن جماليات النص كامنة فى الأثر، وهو - فى منظوره - ما يكون بعد النص مفسرا إياه بالفعالية القرائية النقدية، وهنا يسقط فى حمأة التنقص للبلاغة فيقول: "ولقد قامت البلاغة فى الأصل على هذا الأساس حيث كانت علما للقراءة أى علما للانحراف الأسلوبى، ولكنها سقطت بعد ذلك فى دوامة العرف والتقليد وصارت علما للهياكل الجاهزة والتصاميم المعدة سلفا".<sup>(٢)</sup> هذا بالإضافة إلى ما ذكره فى الفصل الخامس الممهور بعنوان (الموال الحجازى) وفيه يعالج الإيقاع<sup>(٣)</sup> ويرى أن مدار الحركة ينطلق من توجهات ثلاثة هى: انطلاق المدى، والنبء، وانكسار النمط. وفى الأخير يقرر: "أن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحول إلى رتبة تमित حس النص.. ومن هنا تأتى أهمية كسر النمط والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارة طبعه كما أنها تتقذ النص من الدخول فى سبات فنى مهلك"<sup>(٤)</sup>

ويستشهد لذلك بما ذكر من طرب ابن جنى عند ملاحظة إقواء غيلان الربعى فى أحد أشطر أرجوزة له، وخروج عبيد بن الأبرصى على نحو طغى فيه الخروج لأحد الأبيات على بقية إحدى قصائده.<sup>(٥)</sup>

ونغض النظر عن حديث الإجبار التجاوزى والركنى ومافيه من مقاربة شديدة لما نقلناه آنفا عن الدكتور المسدى فى حديثه عن الانزياح أو العدول ولكننا نسأل: من أين استمد صاحبنا رؤية خروج الحرف (يا) عن وضعه اللغوى إلى ما ذكره من ارتباط أو تلاحم مع الليل والمرأة والجمال؟ ومن أين استقى دلالة الماضى على المستقبل؟ وأيا كان موقفه من هذا التساؤل فالذى لانتظن شيئا سواه هو أن ما ذكره

(١) الخطيئة والتكفير : ٢٧٢

(٢) نفسه : ٢٨٧

(٣) نفسه : ٢٩٠-٣١٦

(٤) نفسه

(٥) نفسه : ٣١٤-٣١٥

فى هذا الصدد طفا إلى السطح فى لحظة من لحظات اللاوعى من بقايا الدرس البلاغى الذى تلقاه إبان النشأة الأولى<sup>(١)</sup> والذى تتاساه حين شب شبابه وأخذته الفتنة بما قرأه عند نقاد الغرب عن نفسه، ولا أدل على هذا التتاسى من استأده إلى معادلة (بوزيمان) فيما رآه من دلالة طغيان الأفعال فى النص على الانفعال دون الأسماء<sup>(٢)</sup> ولو ذكر حديث عبد القاهر عن الفرق بين الإخبار بالفعل والإخبار بالاسم حيث يدل الأول على التجدد والحدوث، والثانى على الثبوت والدوام<sup>(٣)</sup> لأدراك إفادة التجدد والحدوث للانفعال، وأنه يتزايد باطراد مع زيادة وروده فى النص وأن البلاغيين والنقاد العرب نفذوا إلى ما ذكره قبل أن يصوغه (بوزيمان) فى معادلته بزم من طويل.

أما حديثه عن كسر النمط فى الإيقاع فقد عرفنا من قبل كيف يتحقق فيما أسميناه العدول القاصد فى البنية الشكلية أما حدوثه بالطريقة التى ذكرها فإنه لا يحقق المتعة التى عزاها أو الطرب الذى نسبته إلى ابن جنى لأنه حينئذ ليس إلا اختلالاً فى النغم، وآية ذلك ماترويه المصادر الموثوقة من أن النابغة الذبياني - على منزلته فى الشعر - "كان يقوى فعيب ذلك عليه وأسمعوه فى غناء:

أمن آل مية رائح أو معتد عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ففظن فلم يعد"<sup>(٤)</sup>. وروى المرزبانى أن النابغة قال عقب ذلك: "قدمت الحجاز وفى شعري ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس"<sup>(٥)</sup> وليست الضعة التى تحدث عنها إلا اختلال النغم، وليس عيبهم إياه إلا إدراكهم لهذا الاختلال وهم من دربوا على حلاوة النغم وانتظام الإيقاع فلما أيقظوا حس الشاعر لذلك استقام إيقاعه فصار أشعر الناس،

(١) ينظر: مواهب الفتاح - مجموعة شروح التلخيص: ٣٣٣/٢، والإيضاح تعليق الشيخ عبد المتعال: ١٦٢/١، ١٩٨-١٩٩

(٢) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٢٧٥ هامش رقم ١٠، ومقدمة الفصل الرابع: ٢٥٩ وما نقله عن بارت بحروفه اللاتينية.

(٣) دلائل الإعجاز - تحقيق المراعى: ١٢٢-١٢٥

(٤) ينظر: الشعر والشعراء- ابن قتيبة- تحقيق أحمد شاكر: ١٥٧، ٩٥/١-١٥٨

(٥) ينظر: دراسات فى نقد الألب العربى- د. بدوى طبانة: ٥٤ ط خامسة- الانجلو نقلا عن الموشح: ٣٩

ولو كان اطراد الإيقاع يميّز حس النص، وكسر النمط يحييه - كما زعم صاحبنا - لما احتال على النابغة المطبوعون على نوق النغم بحكم الفطرة وطول الخبرة بالإيعاز إلى المغنية أن تمد صوتها بالغناء ليظهر له تفاوت الإيقاع بل ولما اعترف بكونه خلا واعتبره تلويها في موسيقى شعره وهو من هو في ديوان الشعر العربي، ولما ساغ للآمدى أن يحمل قول دعبل الخزاعي: "إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم" على كثرة الزحاف واضطراب الوزن. إذ الزحافات جائزة في الشعر إذا قلت فإذا كثرت كان ذلك في غاية القبح، وكان بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون (١) مواطنًا في ذلك قدامة الذي رأى أن الإفراط في التزحيف يذهب في بنية الشعر فيبدو ناقص الطلاوة، وضرب أمثلة لما هو من هذا القبيل لشعراء عديدين منها قصيدة لعبيد بن الأبرص كثر فيها الزحاف حتى خرجت من العروض البتة، فذهب ماؤها، واكتست ثوبا من القبح والرداءة. (٢)

- وتتصرف عن صاحب الخطيئة لنصفي إلى آخر ممن عزف على هذا الوتر في هذا الصقع من المشرق العربي فإذا النغمة التي تنتهي إلى مسامعنا تمثل في قوله: "يبدأ الشعر عندما يبدأ إحساسنا بالخروج عن المألوف، وشعورنا بالغرابة التي بلغت حد الصدمة، ذلك أن للغة دورا في الشعر لا يخالف دورها في الحياة اليومية فحسب وإنما ينبنى على أنقاضه." (٣) وقد نطرب لهذه التوقيعة ويسرى في نفوسنا شيء من الخدر والنشوة من جرائها؛ إذ لامية في اختلاف لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية بل وعن لغة الفكر التي تحمل قضايا العلم في شتى فروعه لكن ماهي إلا هنيهة ثم نفيق على صوت نغمة نشاز تبعثها معزوفته (من نفرد الرؤيا إلي إشكالية التعبير) وفيها يقول: "وما ينبغي علينا .... هو أن نتحرر من الاحتكام إلى معيارية الخطأ والصواب" (٤). والتحرر المنشود تتحقق كينونته بالتخلص من الثوابت اللغوية

(١) ينظر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى - الحسن بن بشر الأمدي - تحقيق السيد صقر

: ٢٨٧/١ - ٢٨٨ ط دار المعارف سنة ١٣٨٠ هـ - ١٩٦١ م

(٢) ينظر: نقد الشعر: ١٧٨ - ١٧٩.

(٣) الكتابة خارج الأقواس: دراسات في الشعر والقصة - سعيد السريحي: ٢٥ ط أولى نادي

(٤) نفسه: ٤٨

جيزان الأدبي - السعودية

التي تكفل صحة التعبير؛ فنحن - كما يقول - "لو انعتقنا من صورية هذه المقولات النحوية لكان لنا من الشعر موقف آخر." (١) ولتكشف عن ملامح التخلص أو الانعتاق من مقولات النحو الصورية نذكر بما نقلنا عنه من قول الثببتي : \* هبطت زنجية شقراء .. \* فى سياق حديثه عن تعويم الإشارة؛ إذ لم يرفيه تجاوزا للمعنى الدلالى فقط. بل رأى إلى جانب ذلك خروجاً على المقولات النحوية - وهما فيما يبدو متلازمان فى منظوره - كما ينبى عن ذلك قوله : "للشعر خاصة وللإبداع عامة نحوه الخاص ، ولنجرؤ قليلاً فنقول: إنه نحو ضد النحو تتحرك فيه اللغة وفق منطق شعرى خاص فما لم تكن الشقراء وصفا تابعا للزنجية لم يعد لمقولات المطابقة فى الأفراد والتنشئة والتأكيد والتأثير وحركات الإعراب ما يقتضى وجودها من خارج النص ، وإنما تظل كل تلك الأسس النحوية احتمالات من شأن الرؤيا أن تحرك النص بعيدا عنها إن كان ذلك التحريك يقتضيه." (٢) وليس يخفى أن الخروج على النحو فيما نكر يمس العلاقة بين التابع والمتبوع - أو الصفة والموصوف - وهذا بالإضافة إلى التجاوز الدلالى يمثل السبيل الأول الذى رسمه لما أسماه مقاربة الشعر. أما السبيل الثانى الذى رسمه لهذه المقاربة فيتمثل فى "الاقتدار على تجاوز البناء النمطى للجملة والخروج من النسق المألوف لبناء نحو النص الذى يتناغم مع تميز الروية" (٣).

وليبو هذا صالحا للسلوك راح يمهد بكثرة ما خرج من الشعر على ما سماه العرف النحوي، وليومئى إلى أنها كثرة كاثرة التمس أن يغض النظر عن الشواهد التى وصفها النحاة بالشذوذ والتمسوا لها وجها يصححها وعن الشواهد التى وصفها النقاد والبلاغيون بالمعازلة والتنافر؛ فهى - وإن بدت كثيرة - ليست سوى القليل مما استعصى على العرف والمعيار أن يذلل لمقتضاه إذا قيس بما أسقطه الرواة عند تسجيل ما سمعوه من شعراء العرب، وهذا يعنى أن ما خرج عن القانون النحوى

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٨

(٢) نفسه : ٤٩

(٣) نفسه : ٥٠

والبلاغي أو النقدي يفوق الحصر، وشاهد ذلك قول القاضي الجرجاني : " ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر : هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه إما فى لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟. ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ومردودة منفية " واستطرد مستهدفا المزيد من التمهيد فقال : " إذا ما ارتقيت بالظاهرة الشعرية عن أن تحاكمها وفق معاييرنا المحدودة المنتزعة من العرف الجمعى تساقطت صفات العيب والقدح والاسترذال والنفى التى ألحقها الجرجاني بما ذكر أنه كثير من شعر الجاهلين والإسلاميين وأمكن لنا بعد ذلك الاطمئنان إلى ما نحن بصدد من ضرورة تجاوز البناء النمطى فى تركيب الجملة فى سبيل الحفاظ على تفرد الرؤيا وتميزها " (١) ومؤدى هذا أنه لاحرج على الأدباء أن يصوغوا تجاربهم خارجة على نهج اللغة فى بناء الجملة ولا ينبغي للنقاد فى تناولهم لهذه التجارب أن يروا فى هذا الخروج مأخذا. لأنه - فى منظوره - تحرر يكفل للتجربة التميز، ولمنشئها التفرد بين المبدعين، وليكشف سدول الخفاء ما انكشف له من هذا السبيل عمد إلى رؤى ثلاثة من النقاد العرب فأبان انعكاسها على مرآة منظاره لتبدو له منعطفة إلى سبيله وهى :

- رؤية ابن جنى لقول لبيد:-

ولقد مللت من الحياة وطولها      وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

فقد ارتأى فيه شاهدا لجواز إيراد الجمع بلفظ المفرد ، وأكد ذلك بقراءة ابن زرعة لقوله تعالى (وترى الناس سكرى وما هم بسكرى) حيث جاء لفظ (سكرى) مفردا وهو وصف لجمع لتأوله بالجماعة ولم يرق صاحبنا هذا التأويل؛ لأنه لا يعدو أن يكون التماسا لما يتم به إعادة التركيب إلى ما جرت به العادة دون التفات إلى الومض الشعري المائل فيه : "الملل الذى يحيل الساعات رملا يساوى بين الناس جميعا.. يتوارون خلف هذا السؤال الميت المميت: كيف لبيد." (٢) وهو لا ينبثق إلا

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٥١

(٢) نفسه : ٥٣ والآية التى أوردها ابن جنى هى الثانية من سورة الحج، وفيها قراءتان : الأولى على وزن (فعلى) بفتح فسكون والثانية على وزن (فعلى) بضم فسكون، والأخيرة عن الأعمش وهى غريبة. والقراءتان على تأويل الجماعة : ينظر : الكشف ٤/٣

بكون اللفظ مفردا دون تأويل.

- رؤية ابن سنان الخفاجي لقول الفرزدق :

وليست خراسان التي كان خالد بها أسد إذ كان سيفاً أميرها

فقد رأى فيه الخفاجي قبحا وتعسفا ووضعاً للألفاظ في غير مواضعها ثم قال مسجلاً ملاحظاته: "والفرزدق أكثر الشعراء استعمالاً لهذا الفن فإنه يعتمد عليه ويقصده ويعتقد حسنه". وقد تعلق صاحبنا بلفظ "الفن" في عبارة الخفاجي معرضاً عما وقعت في سياقها من القبح والتعسف فقال: "وكلام ابن سنان صريح في تسمية هذه الظاهرة فنا والإشارة إلى أنها تخرج عن دائرة الضرورة أو الخطأ غير المقصود وتدخل في دائرة أخرى تحمل على اعتقاد اشتغالها على قيمة جمالية تدفع المبدع إليها". (١)

- رؤية الآمدي لسوء النسج وتعقيد النظم في بعض شعر أبي تمام:-

فقد عقد فصلاً في الموازنة عن هذه المثالب وصدّره بمقدمة كشف فيها عما ساوره من ظن بأن أبا تمام سمع - ولم يرتض - مقالته عمر بن الخطاب في وصف زهير بن أبي سلمى: "كان لا يعاقل بين الكلام ولم يمدح الرجل إلا بما في الرجال". (٢)

كما زعم في موضع آخر أنه أغرى بوضع الألفاظ في غير موضعها، (٣) ومنشأ الظن أو الزعم هو ما بدا في شعره من كثرة المعاطلة وسوء النسج ووحشية الألفاظ وغير ذلك مما هو مورد العيب في منظور الآمدي، ولكن الناقد الألسني تغافل عما صرح به الرجل من تلك الصفات القاذحة في شعر أبي تمام ونقل عنه ما أورده عن بعض أهل العلم في معنى المعاطلة وهو: (مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه البعض) (٤) ثم تألفت عبقريته ففسرها بما يوائم روح العصر قائلاً: "وإن شئنا طرحها بأسلوب عصري قلنا: إنها الخروج على نمطية التعبير ومحاولة

(١) الكتابة خارج الأقواس: ٥٤

(٢) الموازنة بين أبي تمام والبحرئ: ٢٧٦/١

(٣) ينظر: الموازنة: ٢٤٣/١، ٢٥٦، ٢٨٢

(٤) ينظر: الموازنة في معنى المعاطلة وأمثلةها: ٢٧٦/١ - ٢٧٩، ونقد الشعر في المعنى والأمثلة: ١٤٧-١٧٥ ليعرف مدى دقة الآمدي وصواب نقده لقدماء.



التأسيس لتراكيب جديدة للغة تستوعب الرؤيا الجديدة وتتأى عن السقوط فى الجاهز المؤلف". (١)

وكأنما أراه الوهم أن ما صرفه عن وجهته من كلام الخفاجى والآمدى تهش له النفوس فمضى على الدرب يزعم أن النقاد الذين تناولوا شعر الفرزدق وأبى تمام استشعروا فى الخروج على نمطية التعبير متسعا من الإطار الفنى يتهاى به استيعاب الرؤيا، فهم- كما زعم-: "قد أحسوا أن المسألة عندهما أكبر من أن تؤخذ مأخذ الضرورة أو تتبع الإجازة والتماس ما يمكن إباحته حتى تبلغ درجة الاصطدام الصريح المباشر بالمعيار القبلى". (٢) وامتد به الدرب فسمى هذا المتسع إيماناً أو ثقة: "بافتقار اللغة على خلق سياقات تتجاوز نمطية العرف النحوى والحد البلاغى لفصاحة التركيب وما يكشف عنه من الإمكانات غير المحدودة للتعبير". (٣) ومثل هذا الإيمان أو تلك الثقة لا يلمح لها ظل: "عند متأخرى الشعراء الذين كان همهم موافقة ما انتهى إليهم من معايير البلاغة وقواعد النحو، وإجازة تراكيبهم عبر رخص التقديم والتأخير والذكر والحذف، والتعريف والتكثير لايحيدون ولايزيدون، ولأمر (ما) ارتبط ذلك كله بتحول الشعر لديهم إلى مجرد نظم لايحمل من نبض الشعر ولا رؤاه شيئاً". (٤)

وواضح أنه يرد العلة فى تحول الشعر عند المتأخرين إلى نظم إلى الحرص على موافقة العرف البلاغى، وقواعد النحو.

- فعلماء النحو يعمدون- وفقاً لما هو مسلم فى تاريخ اللغات- إلى تحريك قواعد اللغة نحو توفير عنصر الصفاء الذى يهيىء لها القدرة على تحقيق التواصل بين الناس من خلال الحرص على استبعاد ما تعدده شاذاً أو خارجاً على القياس، وتأسيس نماذج محددة حظيت بالشيوع والتقبل لديهم واستشهد لهذا التحريك بموقف اثنين من علماء النحو العربى تتناقض رؤيتهما فى الشواهد التى لا تنطرد مع القاعدة

(١) الكتابة خارج الأقواس : ٥٤-٥٥

(٢) نفسه : ٥٥

(٣) نفسه

(٤) نفسه

للفارق الزمنى بينهما وهما سيبويه من رجالات القرن الثانى الهجرى، وابن فارس من رجالات القرن الرابع. (١)

أما سيبويه فإنه لم ينظر إليها على أنها ضرورة، ولكنه تحدث عنها تحت عنوان (باب ما يحتمل). وكأنها - فى منظوره - احتمالات للشعر وإمكانات متاحة له يستهدف من ورائها الشاعر تأصيل رؤية (ما)؛ إذ كان يحس بأن وراء هذا الانحراف عن الشائع ما يستدعيه، وآية هذا الإحساس ما أفصح عنه من قوله: "ليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً".

وأما ابن فارس فإنه: "لم يتردد فى أن يعدها خطأ ناعياً على السابقين وغامزاً سيبويه على الأخص ماعده تمحلات.. لإخراج الشاعر من دائرة أن يخطئ" (٢). وبعد أن طرح أمام الأعيان موقفهما هدته قريحته إلى أن النحاة وقفوا بينهما موقفاً وسطاً فاقترحوا مصطلح الضرورة.

- وعلماء البلاغة ينزعون إلى تضيق دائرة النمطية فى التعبير حرصاً على وضوح التركيب، وتجلى ذلك فى تحديد مفهوم ضعف التأليف والتعقيد اللفظى. فالتفتازنى يبلور مفهوم ضعف التأليف بأنه: مجيء الكلام على خلاف القانون النحوى، والمغربى يؤكد ضرورة مسايرة هذا القانون. أما التعقيد اللفظى فيرى الدسوقي أنه ينشأ من كثرة الخروج على الأصل ومخالفته. (٣)

وهنا يصل إلى مرمى نظره وهو: "أن نظرية الأصل والحرص عليه قد أخذت تحكم من قبضتها على الكتابة بحيث أصبح ما أُن في النحاة من تجاوز.. أمراً محدوداً بشروط... ولهذا فإن مقولة الخطأ والصواب قد انسحبت لتخلى مكانها لمقولة تعدد بالفهم والإفهام.. وكأنما البلاغة جاءت تواصل ما بدأه النحو، وتستكمل محاولته.. فى تنميط قواعد الكتابة". (٤)

- وفى نهاية الشوط من سيرورته مع الخروج حرص على الإشادة بما حققه الحداثيون - وإن كانوا قلة - وذكر منهم الكاتبة السعودية (رجاء عالم) وزودنا

(١) نفسه: ٥٥ - ٥٦

(٢) الكتابة خارج الأقواس: ٥٦

(٣) نفسه: ٥٨

(٤) نفسه: ٥٧ - ٥٨

بأنموذج من إبداعها الذى تتحق فيه رؤيته وهو قولها فى مطلع قصة: "أنا كنت قد خرجت تلك الليلة حين بدأ الشرخ .. لمحته يتحرك صاعدا أصابع قدمي و(هم) .. قبل أن يبدأوا الركض خيل إلى .. خيل إلى أنهم طيبون تماما .. لا يعقل أن يغرس أحدهم هذه النقطة على قدمي لتبتلعنى". ثم أردف كاشفا عما فيه من تألق منبثق من تجاوز للنمطية فقال: "وربما بدا لنا أن هذا النص مستقيم مع ما تقتضيه قوانين الفصاحة حتى إذا ما تذكرنا أن تلك القوانين تقتضى أن يعود الضمير على ماتقدم نكره أو مايمكن تقديره، ولذلك كان مما عابوا به أبا تمام فى قوله \* أهن عوادى يوسف وصواحيه \* أنه استعمل ضميرا لايعود إلى مذكور أحسنا أن الضمير فى المقطع الذى ذكرناه لايعود إلى شىء، فلم تسبق الإشارة إلى أحد.. وهذا الضمير الذى لايعود إلى شىء محدد سمة أسلوبية طاغية.. تركز عليها الكاتبة مستفيدة بما يبثه الضمير من جو ضبابى لا يتحدد معالمه.. الضمير نوع من الاستفزاز للسامع يحمله على أن يمنح هذه الإشارة معناها، وحينما تستخدمه الكاتبة.. على نحو مخالف للأصل فإنها تستثمر ضبابيته التى يسعى النص لإيضاحها." (١)

وبعد إيراد الأنموذج وكشف مافيه من سمة أسلوبية أكد ضرورة التجاوز لنمطية التركيب ثم فسر هذا التجاوز بما تصور أنه يخفى توجهه فقال: "أى تجاوز عن علم وفهم واقتدار وإلمام بأساليب العرب الخالص قبل أن يفسد ألسنتهم اللحن وقبل أن يصبح همهم ملء فراغات تحددها قوالب النحو والبلاغة، وإلا نفعل ذلك لم يكن هذا التجاوز إلا خطأ وغلطا لا يفضى إلا إلى خلط وغلط" (٢).

ولندفع هذا السراب الذى قد يخدع الأغرار نطرح هذه التساؤلات - وإن جاءت مبكرة قبل الحيز الذى تفند فيه الشبهات التى أوردها:-

أمن أساليب العرب الخالص استنبطت قوانين النحو أم من أساليب من أفسد اللحن ألسنتهم؟ وهل يذكر الكاتب عصر الاستشهاد؟ ثم أكان الجرجانى والآمدى وغيرهما ممن وضع أساس النقد والبلاغة العربيين ممن فسدت ألسنتهم فجاءت نقداًتهم حافلة بما ذكروا من صفات العيب والاسترذال ومعبرة عن فساد أذواقهم؟

(١) الكتابة خارج الأقواس ٥٩-٦٠.

(٢) نفسه ٦١-٦٢.

ولندع هذه التساؤلات وما تومىء إليه، ولنعد إلى قضية العدول فى منظور أصحابها  
 نتحس معالها وبذا سنجدها تتضمن أموراً ثلاثة اثنان منها أساسيان فى الإبداع  
 الألبى والثالث يتفرع عليهما وهو شاهد لهما أو ظهير يشد من أزرها. وهى:  
 - الخروج على قانون النحو والبلاغة.  
 - الضرورة أو الترخص.

- القرآن والسنة وما فيهما من خروج على القانون النحوى أو ماسمى بالترخص.  
 وفيما يتصل بالأمر الأول نجد لأصحاب العدول "طرحاً مشتركاً يتمثل فى أن التمرد  
 على القانون النحوى لون من التصرف فى بنية التعبير يضى على الأسلوب لمسمة  
 جمالية، وبكسوه جدة وطرافة تكسر الرتابة، وتذهب بالملل كما أنه يثرى الدلالة  
 ويهين له موطناً خصباً فى مجال الاحتمالات.

- وفى الجانب النظرى من هذا الطرح لاندجد أبلغ فى رده والتوهين له والتوهين من  
 شأنه من قول بعضهم- فى لحظة من لحظات الصحو والإفاقة من خدر التأثير  
 الغربى المنحرف-: "والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل  
 حال". (١) وهو يعنى بهذا التعميم صور الإبداع الألبى سواء أكان ماثلاً فى الشعر  
 أو غيره. لأن لكل لغة نظاماً: "وما نمنا نرى اللغة نظاماً فلا بد أن التركيب الذى  
 تحاماه أصحاب اللغة أو استحسنوا غيره لم يكن متسقاً مع هذا النظام" (٢) وهذا  
 يعنى أن دعوى الاجترار على اللغة وأن للشعر نحواً ضد النحو يحتم على الأدباء  
 الأفاذ الانعتاق من معيارية الخطأ والصواب ليست إلا هنيئاً ينبعث عند غياب  
 الوعى؛ لأن هناك- كمال قال بعضهم: "ملاحظة لا تفوت أى دارس للغة العربية  
 وهى أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف ولا سيما فى التقديم  
 والتأخير والاعتراض والحذف - وهى أهم التغييرات التى تصيب بناء الجملة-  
 بحيث لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرج إلى ضرب من الكلام  
 يأباه العقل السليم فضلاً عن الفطرة اللغوية" (٣). وإذا كان العقل السليم والفطرة

(١) اللغة والإبداع - ٨٣ ط أولى - انترناشونال القاهرة سنة ١٩٨٨

(٢) نفسه: ٨٤

(٣) نفسه

لـلـلـغـويـة تـأبـى تـجـاوز هـذه الأـلـوان مـن التـصـرف فـيـم يـوصـف أـصـحـاب دـعـوى الـاجـتـراء  
وأن للشعر نحواً ضد النحو؟ وبم يوصف من يجعل هذه الألوان من قبيل الرخص؟  
وماذا يقول كل منهم حين يسمع (ج- ب ثورن G.p.thorne وهو يقيم علاقة  
التواصل بين النحو التوليدي والتحليل الأسلوبى إذ يقول عن الجمل التى تخرج فى  
منظور النقاد على السلامة: "فهناك فكرة تكمن خلف استخلاص ما يحق أن نسميه  
نحو القصيدة. أعنى بهذه الفكرة أن مافعله الشاعر هو أنه خلق لغة أو لهجة جديدة  
فعلى القارئ أن يواجه مهمة شبيهة إلى حد (ما) بتعلم لغة جديدة أو لهجة جديدة" (١)  
وليكشف عن مرماه من قوله هذا أورد قصيدة للشاعر (تيودور روتكه) ومنها:

عرفت الحزن الذى لا يرحم . حزن أقلام الرصاص

مصفوفة فى صناديقها . وجيعة الرزم والمتقلة

كل تعاسة أغلفة المانلا واللصاق.

ثم أرفق قائلاً: "أهم ما يسترعى نظرنا فى القصيدة.. هو التراكيب التى تخرج  
على السلامة النحوية: الحزن الذى لا يرحم، حزن أقلام الرصاص، وجيعة الرزم  
والمتقلة، تعاسة أغلفة المانلا واللصاق. فهذه التركيب تواجه المحلل بإشكال خاص" (٢)  
، والإشكال الذى تصوره هو أن المحلل قد يتعسف فى تحليلها فيرى أنها خالية من  
المعنى، ومن ثم فقد استترك قائلاً: "ولكن من الواضح أنها ليست بخالية من المعنى -  
وإن تكن منحرفة - إنها قابلة للفهم، ولأقيمة لإبداع نحو يمكن أن يولد هذه التراكيب  
إلا إذا زدنا بطريقة تمكننا من تحديد تفسيرنا لها". (٣)

ونمضى معه - وهو يكشف عن مرماه - فإذا به يذكر النحو المضاد ويقرر  
أنه لا ينفصم عن اللغة التى يكون بها الإبداع وذلك حيث قال عقب ما سبق: "وإذا  
فلا بد من أن يتوفر فى النحو الذى نضعه لقصيدة (ما) شرط من شروط النحو  
المضاد وهو أنه- وإن احتوى على قواعد غير قواعد اللغة المتعارفة- يجب أن يكون

(١) اتجاهات البحث الأسلوبى / د. شكرى عياد: ١٦٥ ط أولى - دار العلوم بالرياض ١٤٠٥ ط - ١٩٨٥ م

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبى: ١٦٦

(٣) نفسه: ١٦٦-١٦٧

مرتبطا بقواعد اللغة المتعارفة". (١) هذا ما قاله (ثورن) وليس بنا من حاجة لبيان ما يعنيه من ضرورة ارتباط الإبداع الشعري بقواعد اللغة التي يتخلق من مفرداتها وتراكيبها، لكن هذا قد يثير تساؤلا مؤداه: إذا كان هذا الارتباط أمرا حتميا فكيف تتحقق كينونة النحو المضاد؟

وتتمثل الإجابة على هذا التساؤل في فهم ما يعنون بالنحو المضاد، وهو - وفق ما يترأى لنا من كلامهم - عبارة عن التجوز في العبارة سواء أكان في أحد مكوناتها أو إسناد أحد ركنيها إلى الآخر. نرى هذا في كلام (ثورن) حيث قال: "ويمكن القول بأن حزن أقلام الرصاص ونحوه تراكيب اسمية لجمل فرعية على هذا النسق: أقلام الرصاص حزينة - المثقلة متوجعة، أغلفة المانلا تعسة. ومن الواضح أن هذه الجمل منحرفة (وأن) هناك طريقتين .. لو صف خروجها على النحو ، وذلك لأن الصفات التي من قبيل (حزين، متوجع، تعس ) إما أن تلحق بأسماء أحياء مثل ولد وبنت، وإما أن تلحق بأنواع من أسماء المعاني مثل: تجربة، وحالة، ومشهد. فإذا أراد المرء أن يقول: إن أقلام الرصاص والمثقلة وأغلفة المانلا تشكل نوعا خاصا من الأسماء في لغة القصيدة فعليه أن يقرر إن كانت القاعدة التي تحكم وضعها في الجملة راجعة إلى القاعدة التي تحكم وضع أسماء مثل ولد وبنت: أو إلى القاعدة التي تحكم وضع أسماء مثل : تجربة ومشهد : في اللغة المتعارفة، وليس في وسع المرء أن يطابق بين وضع قلم ومثقلة : وبين وضع النوعين المذكورين كليهما ....، لأن ذلك يعنى أنه لم يحدد بعد كيف يفهم عبارة : حزن أقلام الرصاص ونحوها من حيث إن التفسير الدلالى لعبارة: ولد حزين . يختلف عن التفسير الدلالى لـ : تجربة حزينة. وتوضيح ذلك إجمالا بأن العلاقة في الحالة الأولى بين الفعل والمفعول وفي الحالة الثانية تشبه العلاقة بين الفعل والفاعل". (٢) وليس يخفى أن المشابهة بين الفعل والمفعول تعنى تصوير الأقلام والمثقلة بصورة الكائن الذى يقع عليه الحزن ونحوه فهو بمثابة المفعول لوقوع الحزن عليهما أى أن التجاوز فى ذات اللفظ، وأن المشابهة بين الفعل والفاعل تعنى أن التجوز فى نسبة الحزن ونحوه إلى الأقلام والمثقلة لأنهما؛

(١) اتجاهات البحث الأسلوبى ١٦٧:

(٢) نفسه ١٦٧:

سبب انبعاث الحزن والوجيع في نفس من يلزمهما فكأنهما هما المحدثان للفعل الذي أخذت منه الصفة. (١) وقد نشأ النحو المضاد لافتقار التناسب المشروط بين طرفي الجملة كما رأينا ذلك عند (جون كوين) فيما أوردناه عنه من قبل (٢) وكما ذكر ذلك (ثورن) قبل ذلك بقليل حيث قال: إذا قيل أنا طالب فهذه جملة سليمة وإذا قيل: أنا مكتب فهذه جملة غير سليمة، ولا يخفى أن عدم التناسب بين مكونات الجملة المحتوية على المجاز هو قرينة التجوز سواء أكان التجوز في ذات اللفظ أو في الإسناد كالذي نراه في حزن أقلام الرصاص، وتوجع المثقلة. وذلك شيء آخر غير الخروج على قواعد أو قوانين نحو اللغة وغير ما يسمونه التحرر من مقولة الخطأ والصواب. وإذا راق دعاة الاجترار على النحو ما رأينا عند (ثورن)، (كوين) فلينظروا ماعناه الجاحظ بقوله "وإذا قالوا: أكله الأسود فإنما يعنون النهش واللدغ، والعرض فقط . وأما قول أوس بن حجر: (٣)

وذو شطبات قد ه ابن مجدع له رونق ذريه يتأكل  
فهذا على خلاف الأول. وكذلك قول دهمان النهري:  
سألتني عن أناس أكلوا شرب الدهر عليهم وأكل  
فهذا كله مختلف وهو كله مجاز.

وليتابعوا ما أورده بعد ذلك مما أسماه مجاز (الذوق): "وهو قول الرجل إذا بالغ في عقوبة عبده: ذق؟ وكيف وجدت طعمه؟. وأما قولهم ماذقت اليوم (ذواقا) فإنه يعني ما أكلت اليوم طعاما ولا شربت شرابا، وأنه لم يذقه فضلا عن غير ذلك. ويقول الرجل لو كيله: ليت فلانا فذق ما عنده (٤). وقال شماخ بن ضرار: (٥)

- 
- (١) يراجع كلام البلاغيين في مثل: العذاب الأليم والضلال البعيد في فن المجاز العقلي في مجموعة شروح التلخيص.
- (٢) ينظر لصفحة رقم الصفحات رقم ٢١٠ من هذه الدراسة وبناء لغة الشعر: ١٣٠
- (٣) يصف السيف. والشطبات بضم الشين والطاء جمع شطبة بضم الشين وسكون الطاء وهي الطريق في السيف أو الخط فيه - قد - ابن مجدع: صانع السيوف - ذريه: نسبة إلى الذر: وهو ماء السيف أو فرنده.
- (٤) أي تعرف ماعنده، أو خبره.
- (٥) يصف القوس فيقول: ذاق الرجل القوس اختبر لينها وشدتها فوجدها على جانب كاف من اللين ولها جانب من الشدة يمنعها أن تغرق السهم أي تصل حديدته إلى كبد القوس، وهي عندئذ على خير ما تكون.

فذاق فأعطته من اللين جانبا كفى. ولها أن يغرق السهم حاجز  
وقال ابن مقبل: (١)

أو كاهنزاز رديني تذاوقه أيدي التجار فزادوا متنها لينا  
وتجاوزوا ذلك إلى أن قال يزيد بن الصعق لبني سليم حين صنعوا بسيدهم ما  
صنعوا- وكانوا قد توجه وملكوه فلما خالفهم في بعض الأمر وثبوا عليه.. قال  
يزيد:

وإن الله ذاق حلوم قيس فلما ذاق خفتها قلاها  
رأها لا تطيع لها أميرا فخلاها تردد في خلاها (٢)

فزعم أن الله عز وجل يذوق ... وللعرب إقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم،  
وكما جوزوا لقولهم أكل وإنما عض، وأكل وإنما أفنى، وأكل أبطل عينه جوزوا-  
أيضا- أن يقولوا: ذقت ما ليس بطعم "؟" (٣)

فإذا وجدوا نسبة الأكل والذوق فيما أورده الجاحظ إلى الأسد والإنسان ملائمة  
كملاءمة نسبة الحزن والتوجع إلى الأحياء (ولد وبنت) عند ثورن وغير مناسبة - فيما  
سوى الأسد والإنسان - مثل نسبة الحزن والتوجع إلى أقلام الرصاص أو التجربة  
والحالة والمشهد فليعلموا مدى عبقرية الجاحظ في سبقه إلى ما أدركه الغربيون  
أخيرا، ومع تلك العبقرية حرص على سلامة اللغة وتشدد في ذلك حيث قال ما سبق  
أن أوردها "وإنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب  
الفصحاء"، فإن سلامة اللغة لا تطفئ ألق التعبير الأدبي.

- وفي الجانب التطبيقي لهذا الطرح نذكر أننا وقفنا مع المسدى ، والغذامى وبيننا  
وهن رؤيتهما فيما أوردها شاهدا للا نزياح أو كسر النمط آنفا لعدم تشعب الحديث  
معهما، وأنا سنرجى الحديث عن الترخص عند الدكتور تمام قليلا ، وسنقف هنا مع

(١) يصف مشية صويحاته في تبخير يظهر لين قامتهن : الرمح الردينى : منسوب إلى ردينة  
وهي امرأة مشهورة بإجادة صنع الرماح.

(٢) خلاها : تركها- والخلى : نبات رطب واحدته خلاة. والمعنى أنه جعلها كالسوائم ترتاد  
المراعى. وبين خلاها ، وخلالها جناس وهو من أقدم ما عرف من الجناس، لأن يزيد حضر  
يوم جيلة وكان هذا اليوم قبل الإسلام بتسع وخمسين سنة : ينظر الحيوان: ٣١/٥ هامش  
رقم (١)

(٣) الحيوان - عمرو بن بحر الجاحظ : ٢٧/١ - ٣٢- ط.



الآخرين ننظر فى تطبيقهم على ما أسموه كسر البناء أو الاجتراء على قواعد اللغة أو ما سوى ذلك من مقولاتهم لبيان ما فيه من مجاوزة للصواب :

- ونلتقى فى هذا الصدد - أول ما نلتقى - مع الدكتور مندور لبكوره فى انتحاء هذا المنحى وما رآه فى بيت المتنبى السابق : (وإنى لمن قوم..) الخ من كسر للبناء.

ونحن معه فى تحليله لنفس المتنبى وما يختلج فيها من مشاعر تتراءى من خلال البيت ، ولكننا لا نجرى فى طريقه ، فتلك المشاعر لا تستشف من إحياء الضمير (نا) ، فقد سبقه ضمير المتكلم الواقع اسما (لإن)؛ فهى تستشف منه ومن دلالة حرف الجر (من) على كونه بعضا من القوم الذين وصفوا بالجملة الواقعة فى سياق التشبيه، وإذا أكد مدلول الجملة الاسمية بإن واللام تآزر كل أولئك فى الإلماع إلى ما يقصده الشاعر من شرف الانتماء إليهم حيث عزته بهم ، وعونه منهم ولو أنه قال: كأن نفوسهم - كما هو رأى الجرجاني - لما فاتته شئ مما قصد إليه ، ولكن الذى فات الجرجاني وصاحب النقد المنهجى أن الشاعر التفت من الغيبة المائلة فى لفظ (القوم) إلى التكلم فى لفظ (نا) ليرضى غروره المعروف بتوجيه الخبر (بها أنف ) إلى نفسه فى لحظة الحضور ضمن القوم الذين هو منهم.

وقد يرى مندور ومن يرى رأييه أن مثل هذا لا يعد التفاتا ، ولكنه لا يستطيع هو ولا غيره أن يمارى فى أن قول ابن قيس الرقيات (فتاتان أمانهما فشيبة... هلالا) الخ - قائم على الالتفات فالأول من البيتين إخبار عن الفتاتين ، والثانى خطاب لهما. وهذا واضح مما قاله أنصار المتنبى حيث أوردوهما ليؤكدوا بما فيهما من مسلك العدول المشبه لما فى الآية الكريمة (حتى إذا كنتم فى الفلك وجرين بهم) صحة مسلك المتنبى فى عدوله عن الغيبة إلى التكلم ، وإذا استقام لنا ما ذهبنا إليه - وهو فيما نرى مستقيم - فإن مثله قائم فى بيتى المهلهل وأبى النجم (وأنا الذى قتلتك بكرا بالقنا..) الخ ، (يا أيها الذى قد سؤتى..) الخ.. إذ كان ظاهر السياق يقتضى خلاف ما عليه القول.. لأن حق الموصول أن يعاد الضمير عليه بلفظ الغيبة.<sup>(١)</sup> وإنه لمن العجيب أن يوجه مندور عنايته إلى تحليل بيت المتنبى ويرمى الجرجاني بتخلف الذوق وتحكيم المنطق فى تعامله مع الشعر ولا يوجهها إلى بقية ما أوردته أنصار المتنبى من آيات القرآن

(١) ينظر : مواهب الفتح - ابن يعقوب المغربى - ضمن شروح التلخيص : ١/٤٦٦ ط الحلبي.

الكريم والشعر ليكشف عن مدى دقتهم في رؤية العدول عن ظاهر السياق. ولأنه فعل لرأى غير ما أسقطه على ذلك كله مما أسماه كسر البناء - وهو الالتفات - ولم يكن به من حاجة إلى أن يتساءل عن مدى الحرية التي يستطيع الكاتب أو الشاعر أن يتحرك في حدودها ، فالخروج على مقتضى الظاهر - ومنه الالتفات - أفق منفسح الحدود إلى مدى أبعد من مد البصر الإبداعي ما دامت السلامة اللغوية سياجا يحوط النتاج الرفيع وبه يكون الأسلوب عميقا أنيقا مشوقا تكسوه الجدة، ولا يعترى قارئه الملل بل يمتع به بما فيه من خروج لافت إلى ما يحوطه من عميق الصواب .

- وملتقى بعده مع الدكتور شكري وننظر في دراساته التطبيقية التي تمثل الجزء الثاني من كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) فلا نجد شيئا يمثل ما سماه (اجتراء على اللغة) أو قوانينها ويستوجب العرض والمناقشة فكل ما أورده فيه يناظر ما وجدناه في تناوله لقصيدة إبراهيم ناجي (خاطر الغروب) وفيها يقول: "ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقا حتى نبحت الصيغ النحوية المستعملة فيها مسترشدين بالمبادئ التي عرفناها في علم الأسلوب .. ولعل أول ما يلفت انتباهنا هو طريقة بناء الجمل: فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه. أي إن نهاية البيت توافق نهاية جملة، وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بنوعين من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله أو أن يحتوى البيت على أكثر من جملة واحدة" (١) ومثل هذا لا يسمى اجتراء كما قال مما يجعلنا أمام تلك المقولة اللافتة نتساءل: ماذا يعنى بالاجتراء؟ إن كان يعنى به التمرد على طرائقها في بناء التركيب فلم نجد في تطبيقاته ما يكشف منحاها حتى نشاركه التسليم . بمقولة الفرزدق للنحاة: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا .

وليس أمامنا - بعد - إلا أن نقول: ما أوهنها دعوى لاتستند إلى دليل. ولعل الباحث استشعر وهنها فقررها نقلناه عنه آنفا في الجانب النظري من هذا الطرح الذي تواطأ عليه المستغربون .

(١) مدخل إلى علم الأسلوب : ٨٤-٨٥ وينظر الجزء الثاني منه إلى نهايته ، فليس فيه ما يسمى اجتراء على قوانين اللغة.

- وملتقى مع من وضعه رفاقه فى مضمار النقد الألسنى وما اقتطفه من كلام الجرجانى الدال على كثرة ما وقع فيه الشعراء من خروج عما درج عليه العرف وما تقتضيه اللغة لتمكين رؤيته فى أن التمرد على العرف الجمعى سبيل التميز وتفرّد الرؤيا. وذلك يدعو إلى إسقاط ما ذكره الجرجانى من صفات القبح والعيب والقدح والاسترذال .

وهنا نتساءل: ولماذا نسقط هذه الصفات عما ذكره من شعر الجاهليين والإسلاميين؟. أكان الجرجانى من الذين خضعوا لمعايير العرف الجمعى وذابوا فيها؟ ومن الذين شكلوا هذا العرف ومكنوا له من الانتشار واستطاعوا أن يسقطوا فيه الجرجانى وأمثاله فى حمأته؟

إذا هفت نفوسنا إلى النظر فى شئ مما دعانا الناقد الألسنى إلى أن نرتقى به عن محاكمته. بمعايير العرف الجمعى فما هو ذا بعض ماساقه الجرجانى وخلع عليه من تلك الصفات: (١)

- قال امرؤ القيس :

فاليوم أشرب غير مستحقب      إنما من الله ولا واغل

- قال لبید:

تراك أمكنة إذا لم أرضها      أو يرتبط بعض النفوس حمامها

- قال طرفة يصف قبرة:

قد رفع القيد فماذا تحذرى      ونقرى ما شئت أن تنقرى

- قال الراعى :

تأبى قضاة أن تعرف لكم نسب      وابنا نزار وأنتم بيضة البلد

- قال امرؤ القيس يصف فرسا:

واركب فى الروع خيفانة      كسا وجهها شعر منتشر

- قال زهير يصف الضفادع:

يخرجن من شربات ماؤها طحل      على الجدوع يخفن الغم والغرقا

ففى أربعة الأبيات الأولى مخالفة ظاهرة لقواعد النحو حيث سكن آخر الفعل

(أشرب، يرتبط) فى الأول والثانى بغير عامل يقتضى هذا الضبط، وسكن الفعل (تعرف) فى الرابع مع سبق أداة تقضى ضبطه بالفتح، وحذفت النون من الفعل (تحذرى) فى الثالث مع أنه من الأفعال الخمسة لغير ناصب ولا جازم وفى الخامس والسادس خطأ معنوى مائل فى وصف امرئ القيس لفرسه بأن الشعر كسا وجهها، ووصف زهير للضفادع بأنها تخشى الغرق والأول عيب يعرفه أهل الخبرة بالخيال، والثانى يشهد له الواقع .

وقد أورد الجرجاني هذه الأبيات وغيرها فى سياق دفع شبهة التحامل فى نقده على أى من المتقدمين أو المتأخرين، فالموهوب من المتأخرين - فى منظوره - قادر على أن يسمو بشعره إلى درجة المتقدمين وآية ذلك دخول بعض المنحول من الشعر - مع تأخر قائله - فى شعر المتقدمين وعجز النقد عن تمييزه منه على الرغم من تمرسهم بفن الشعر وعميق خبرتهم به. (١)

فهل يكون الارتقاء بالظاهرة الشعرية قائما على اعتبار هذه الأخطاء ملمح الفن وآية التألق الشعرى؟ وإذا جارينا هذا الادعاء فماذا يكون موقفنا من الذين شكلوا العرف الجمعى وهم ليسوا من العلماء الذين يحرصون على تقرير الحقائق، وليسوا من النحاة الذين سعوا إلى تحريك قواعد اللغة ليحققوا لها صفاء يمكن المتكلمين بها من التواصل فيما بينهم ؟

- روى أن طرفة بن العبد قال (استتوق الجمل) حين سمع المتلمس يصف جملة بما هو من أوصاف النياق قائلا :

وقد أتتاسى لهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم  
فأين نضعه ؟ أفى إطار الشعراء المتألفين المتذوقين للشعر أم فى إطار النقد  
الذين سقطوا فى حماة العرف الجمعى وإن قرر النقد أن: "الحقائق والآراء السديدة  
"سند العاطفة وأساس قوتها وصدقها" (٢)؟.

(١) ينظر : الوساطة بين المتبنى وخصومه : ١٧-٥  
(٢) أصول النقد الأدبى - د. أحمد الشايب : ٣٠٢ ط النهضة المصرية - خامسة. وينظر :  
الأسلوب - د. أحمد الشايب : ٥٥ ط النهضة المصرية - ثالثة.

- وروى مسلم عن ابن أبي عتيق قوله: "تحدثت أنا والقاسم عند عائشة رضى الله عنها حديثا - وكان رجلا لحاة وكان لأم ولد - فقالت عائشة: مالك لاتحدث كما يتحدث ابن أخى هذا؟ أما إني أعلم من أين أتيت: هذا أدبته أمه وأنت أدبتك أمك.. فغضب القاسم وأضب<sup>(١)</sup> عليها. فلما رأى مائدة عائشة قد أتى بها قام. قالت: أين؟ قال أصلى. قالت اجلس غدر..، إني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: لا صلاة بحضرة الطعام.."<sup>(٢)</sup>

فأين نضع عائشة رضى الله عنها -؟ أبين الناطقين بالعربية سليقة ويؤذيهم التغيير لطريق أدائها طبعاً أم بين الذين وضعوا قواعدها وحركوها عبر الزمن حرصاً على صفائها لتحقيق التواصل بين الناطقين بها ؟ وإذا زعم النقاد الأسينون أو بعضهم أن حديث القاسم على مسمع من عمته عائشة خطاب نفعى وهو يغاير الخطاب الأدبى قدمنا إليه مقولة الجاحظ فى سياق بيانه لمراد العتابى من قوله فى تعريف البلاغة: "كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ "

تلك التى تقول: "ومن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب سواء وكله بيانا. وكيف يكون ذلك ولولا مخالطة السامع للعجم وسماعه الفاسد من الكلام لما عرفه... وإن كان هولاء (يعنى العجم ) إنما يستحقون هذا الاسم بأنا نفهم كثيرا من حوائجهم فنحن قد نفهم بحممة الفرس كثيرا من حاجاته ونفهم بصغاء السنور كثيرا من إرادته... وإنما عنى العتابى إفهامك العرب حاجتك على مجارى كلام العرب الفصحاء".<sup>(٣)</sup> وهى تذكرنا بكلمة العقاد فى تفنيده لرؤية (نعيمة) فى تجويز العبث باللغة: الكتابة فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة، ولا يغنى فيه مجرد الإفهام .. و.. التطور فى اللغات التى ليس لها ماض وقواعد وأصول، ومتى وجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها؟<sup>(٤)</sup> وأحسب أن

(١) أضب عليها : كره مقالتها.

(٢) صحيح مسلم - تحقيق وترتيب محمد فؤاد عبد الباقي ٥٦٠/١

(٣) البيان والتبيين- عمرو بن بحر الجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون: ١/ ١١٣ ، ١٦١ - ط- الخاتجى.

(٤) وينظر : صفحة : من هذه الدراسة (الفصل الثالث)

الجاحظ والعقاد يمتحان من معين عائشة وأمثالها من أهل السليقة، وأنها لو سمعت الفرزدق لنالت منه مانالت من ابن أخيها وماكان ليجروا أن يفوه بتلك الكلمة التي يتشدد بها المحدثون غافلين عن سياقها: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا. وكم كان (نولدكه) موفقا إذ رأى بعمق دراسته أن: "لهجة شديدة الانحراف عن عربية النحاة لا يناسبها مطلقا بحور الشعر المعروفة" (١).

- وإذا كان ماسمى ارتقاء بالظاهرة الأدبية عن محاكمتها بمثل هذه الأخطاء غريبا فإن الأغرب منه حمل كلمة (الفن) فى عبارة ابن سنان الخفاجى على المعنى المراد بها فى عصرنا الحاضر، وهو الذى اكتسبته فى سيرورتها عبر تاريخها فى الاستعمال، وما أظن أحدا له مسكة من عقل يدور فى خلدته أن يلتمع فى فكر الخفاجى ذلك المعنى، فإن كلمة الفن فى العصر الحديث تجاذبتها رؤى مختلفة للمعنيين بدراسة الفن والجمال، فهى عند (وليم هوجارت - ١٦٩٧-١٧٦٤م) : تعنى التعبير الجميل عن أى موضوع ولو لم يكن من الموضوعات الجميلة، وهى عند (هيجل ١٧٧٠ - ١٨٣٠م) : تعنى الأداة الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس والعقل .. أو بين الشكل والمضمون. فاذا انتقلنا إلى القرن العشرين وجدناها عند (سنتيانا ١٨٦٣-١٩٥٢م) تحمل معنيين : عاما ويتمثل فى مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها، وخصوصا ويتمثل فى مجرد الاستجابة لحاجة الحواس إلى اللذة والخيال إلى المتعة بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها. وهو بذلك يلتقى مع (مولر فرينفاس muler firenfeis) الذى يرى أن الفن يتمثل فى القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى استحداث المتعة الجمالية، ولكى يعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة يشترط فيه أن يكون ذا قدرة إستيطيقية، وعليه فلا حديث عن فن الفروسية أو الرياضة أو غيرهما إلا فى الحالات التى تتضمن فيها تلك الأنشطة قيما

استطبيقية (١) تتجاوز الأهداف العملية الأصلية. (٢)

هذه بعض الرؤى التى تجاذبت كلمة الفن فى العصر الحديث. فهل كان الخفاجى يعنى شيئاً منها عندما جرت على لسانه وهو من رجالات القرن الخامس الهجرى (ت ٤٦٦هـ) الحادى عشر الميلادى؟

إن كلمة الفن عنده - وعندنا إلى بداية عصر اليقظة - كانت تعنى الضرب والحال فادعاء خطور شيء مما تعنيه الآن فى فكر الخفاجى محض هراء وانتزاعها من سياقها عبث لا يقدم عليه من ينشد لكلمته أن تحترم فضلاً عن أن تسمع ويصغى إليها.

ولا يعنى هذا أن النقاد العرب لم يكونوا على وعى بالمضمون الذى حملته كلمة (الفن) فى عصرنا بل كانوا على وعى به غير أنهم لم يستخدموا هذه الكلمة فى الإبانة عنه وإنما كانوا يبينون عنه بالفاظ أخرى ، فالخفاجى كان يستخدم كلمة صناعة. نرى ذلك فى حديثه عن الألفاظ المؤلفة حيث ذكر المكونات التى تقوم عليها أى صناعة وهى - وفق ما ذكره -: الموضوع، والصانع، والصورة، والآلة، والغرض. ثم عد صياغة الكلام واحدة من الصناعات فقال: "وإذا كان الأمر على هذا ولاتمكن المنازعة فيه وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيه هذه الأقسام" (٣).

وعلى مثل هذه الدرجة من الغرابة ما أقدم عليه صاحبنا من طرح مفهوم المعازلة عند الآمدى بما أسماه أسلوباً عصرياً؛ لأن سلوك العقلاء يأبى أن يحمل كلام الآخرين على غير مرادهم خاصة إذا لم يكن فيه إشارة إلى ما يحمل عليه وليس فى عبارة الآمدى ظلال موحية بهذا الطرح وإن كان الناظر فيه من ذوى البصر النافذ فى مطاوى الكلام ومن وجد فى ضميره هاجس شك فليرجع إلى ما ذكرناه من المواطن التى أورد الآمدى فيها كلامه بهذا الصدد.

(١) استخدم (كانت) "١٧٢٤-١٨٠٤" لفظ (استطيقا) Aesthetic فى مؤلفه: نقد العقل وكان يقصد به بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس ثم استخدمه فى مؤلفه (نقد الحكم) وهو بريد به دراسة الأحكام التقديرية للجمال. سنة ١٩٨٧ وينظر: القيم الجمالية - د. رابوية عبد المنعم ١٣٢-١٣٤ ط دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية.

(٢) ينظر: القيم الجمالية: ١٢٧، ١٥٥، ٢٣٦، ٢٧٦.

(٣) سر الفصاحة: ٨٣.

على أننا نتساءل: من هم أولئك النقاد اللذين أحسوا أن مسألة الخروج عند الفرزدق وأبى تمام أكبر من أن تؤخذ مأخذ الضرورة أو تتبع الإجازات حتى لاتضطدم بالمعيار القبلى اصطداما صريحا مباشرا ؟ أهما الخفاجى والآمدى أم سواهما؟

فان كان يعنيهما فإن جهاز الاستشعار عنده فاسد؛ لأنه يقلب الرؤى، فقد أورد الخفاجى للفرزدق وغيره أبياتا ممثلا بها لما خرج عن وضع الألفاظ موضعها بما حدث فيها من تقديم وتأخير أدى إلى فساد معناها وإعرابها أو سلك به مسلك الضرورات حتى فصل ما يقبح فصله فى لغة العرب(١). مثلما أورد الآمدى ما أورد من شعر أبى تمام فى سياق تمحيص خطئه وإخلاله وإحالتة وأغاليطه فى المعانى والألفاظ (٢) وكان يقول فيما يراه خطأ: "ومما أخطأ فيه .. قوله" راميا إياه بالخطأ فى صراحة لا تتم عن مثل ما استشعره الناقد الألسنى .

وإن كان يعنى أحدا سواهما فانه لم ينكر اسمه حتى نبحت مصدر الإحساس المدعى وإلقاء الكلام على عواهنه لايلىق بمن يضع قدمه على ساحة النقد. ولاريب أن مثل هذا الحمل والطرح يكشف عن توجه خاص يرمى إلى العبث باللغة فى ظل دعوى خالصة هى التفرد وتميز الرؤيا، ويؤيد ذلك موقفه من تأويل ابن جنى اسم الإشارة بمعنى الجماعة فى قول لبيد:

ولقد مللت من الحياة وطولها      وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

فإنه لم يجد حرجا فى أن يرد هذا التأويل مع الإيماء، إلى قصور ابن جنى حيث مضى "يلتمس ما يعيد به تركيب الجملة إلى ما جرت به العادة دون أن يتم استكناه البعد الذى ينطوى عليه النص". وقد أثار هذا الموقف لدينا تشوقا للاستكناه الذى نفذت إليه قريحته من خلال بقاء اسم الإشارة على دلالة الوضعية دون تأويل وماله عندئذ من خروج على نمطية التعبير فإذا هو يقول: "لو نظرنا إلى بيت لبيد لوجدنا أن الملل يحيل الساعات رملا يساوى بين الناس جميعا نكرهم وأنشاهم، صغيرهم وكبيرهم.. كلهم يتوارون خلف هذا السؤال الميت المميت". وليت شعرى: كيف ساوى الملل بين الناس جميعا ولم يحمل اللفظ على معنى الجملة والجماعة؟؟ وهل أضاف داعية التفرد

(١) ينظر : سر الفصاحة : ١٠١ - ١٠٤

(٢) ينظر : الموازنة بين أبى تمام والبحترى : ١٣٤/١ - ٢٤٤



وتتميز الرؤيا شيئاً سوى وصف السؤال بأنه ميت مميت؟ يرحم الله ابن جنى، فقد تعمق لغة العرب، وفطن إلى طرق أدائهم لمعانيهم فعقد فصلاً فى (الخصائص) للحمل على المعنى استهله بقوله: "اعلم أن هذا الشرح غور من العربية بعيد، ومذهب نازح فسيح. قد ورد به القرآن وفصيح الكلام منشوراً ومنظوماً كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث وتصور معنى الواحد فى الجماعة، والجماعة فى الواحد" ومضى يسوق الشواهد لما ذكره، ومن ذلك قول أبى نواس - وفيه شاهد لتذكير المؤنث -:

كمن الشنان فيه لنا ككمون النار فى حجره

وعلى ذلك قائلاً: "لأنه ذهب إلى معنى النور والضياء ويجوز أن تكون الهاء عائدة على الكمون أى فى حجر الكمون" وبعد أن ذكر الاحتمالين قال: "والأول أسبق فى الصنعة إلى النفس" (١) وذكر أمثلة أخرى عديدة (٢) لامجال لذكرها غير أن ما ألفت إليه هنا أن الرجل له من ثقب النظر ما يكشف عوار أصحاب نظرية العدول أو الخروج على نمطية التعبير عند بلوغ هذا المدى من الإسراف والغلو. يدل على ذلك أنه استمد رؤيته من الاستعمال العربى، واستعان على استشفاف مايراد منه بذوقه وحسه كما رأينا فى تحليله قول أبى نواس السابق، ويؤكد هذه الدلالة أنه ذكر قول ذى الرمة.

ومية أحسن الثقلين وجهاً وسالفة وأحسنه قذالاً

ثم أردف قائلاً: "فأفرد مع قدرته على جمعه، وهذا يدل على قوة اعتقادهم أحوال المواضع وكيف ما يقع فيها ألا ترى أن الموضع موضع جمع وقد تقدم فى الأول لفظ الجمع فترك اللفظ وموجب الموضع إلى الإفراد؛ لأنه مما يؤلف فى هذا المكان". (٣) وفى هذا التعليق بيان لكون الإفراد لم تدع إليه ضرورة، فقد كان فى مكنة ذى الرمة أن يجمع مع اطراد الوزن واستقامته، ولكن قوة اعتقاده بحسبانه عربياً يعرف أحوال المواضع وكيف ما يقع فيها دعتة إلى إثثار الإفراد. وإذا تطلعنا إلى معرفة حال الموضع التى تستدعى صورة (كيف) الإفراد فى

(١) الخصائص: ١٥/٢

(٢) نفسه: ٤١/٢ - ٤٣٥

(٣) نفسه: ١٩/٢

الضمير - لخفائه علينا - فلنتأمل قول ابن منظور: "فإنه - يعنى ذا الرمة - أفرد مع قدرته على جمعه؛ لأن هذا موضع يكثر فيه الواحد كقولك مئة أحسن إنسان وجهها وأجمله.. فكانك قلت: هو أحسن فتى فى الناس وأجمله ولولا ذلك لقال وأجملهم حملا على الفتيان". (١) أى إن اسم التفضيل مع إفراد الضمير يضم تحت مظلمته جميع من عدا مئة من أفراد الثقلين، ولو قيل (أحسنهم) لجاز أن يوجد فرد أو أكثر مثل مئة أو أحسن منها؛ لأن الجمع يصدق بالكثير الغالب ولا يلزم فيه استقراء الأفراد. ونود أن نشير إلى أن ما قاله ذو الرمة نسق عربى جرى به لسانهم فى النثر كما جرى به فى الشعر. ومن ذلك قول البراء بن عازب يصف النبى صلى الله عليه وسلم: "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أحسن الناس وجهها وأحسنه خلقا وليس بالطويل الذاهب ولا بالقصير". (٢)

- وقول أبى سفيان: "يا نبى الله... عندى أحسن العرب وأجمله أم حبيبة بنت أبى سفيان أزوجكها. قال نعم..". (٣)

- وقول النبى صلى الله عليه وسلم - فيما رواه أبو هريرة -: "خير نساء ركين الإبل صالح نساء قريش - أو قال: نساء قريش - أحناه على يتيم فى صغره، وأرعاه على زوج فى ذات يده". وفى رواية أخرى بمثله غير أنه قال: "أرعاه على ولد فى صغره" ولم يقل يتيم (٤).

وقد يفجأ صاحب تفرد الرؤيا أن يرى رجلا من متأخري النحاة يتناول قول امرئ القيس:

وبدلت قرحا داميا بعد صحة      فيالك نعى قد تحولن أبوسا

(١) لسان العرب : مادة ثقل - ط دار المعارف

(٢) صحيح مسلم - شرح النووى : ١٨٩/٥ ط كتاب الشعب

(٣) نفسه : ٣٧٠/٥ . هذا وقد ظن بعض العلماء أن هذا الحديث موضوع، لأن الثابت أن رسول الله (ص) تزوج أم حبيبة وهى فى الحبشة قبل الهجرة إلى المدينة ولكن ابن الصلاح صححه لكون رواته ثقات، ووجهه قائلا : يحتمل أنه سألته تجديد عقد النكاح تطيبيا لقلبه؛ لأنه كان يرى غضاظة من رياسته ونسبه أن تزوج ابنته بغير رضاه. ينظر : شرح مسلم للإمام النووى : ٣٧١/١ ط كتاب الشعب.

(٤) صحيح مسلم : ٣٨٧/٥ - ٣٨٨

- وقد سبق شاعدا على أن الفعل (تحول) يرفع المبتدأ وينصب الخبر مثل (كان وأخواتها) - فيحمله تحليلا ينم عن ذوق رفيع - بعد بيان الشاهد - قائلا: "إن نعمى بالضم مع القصر مثل النعمة وجمع النعمة نعم كعنب، وأنعم كأفلس. كذا فى المصباح، ومثله فى القاموس. إذا تقرر ذلك عرفت أن النعمى بالضم، لأنها فيه بالقصر، ودعوى أن القصر للضرورة غير مسموعة، وعرفت أن النعمى بوجهيها - يعنى مقصورة وممدودة - مفردة لاجمع فعود ضمير الجماعة عليها فى قوله (تحولن أبوسا) باعتبار الخبر أو باعتبار النعمة التى هى الصحة بمنزلة نعم عديدة لأنها أم النعم". (١)

ولئن كان ابن جنى - كما زعم صاحبنا - يلتبس مايعيد به التركيب إلى مجرى العادة - بعد كل ماذكرناه أو أحلنا إليه - إن الصبان كان أجدر أن يلتبس مابه تكون تلك الإعادة لكن الذى رأيناه خالف مايمكن أن يتوقع من نحوى هو - فيما نعلم - من ساقاة النحاة.

- وندع موقف الناقد الألسنى من سلفنا النقاد على اختلافه مع كل منهم على نحو ما رأينا لنقف على مدى الجدة التى حققها الحداثيون - فى زعمه - بخروجهم على نمطية التعبير ماثلة تلك الجدة فى السمة الطاغية على أسلوب الكاتبة (رجاء عالم) وهى الضمير بغير مرجع تلك التى قدم لها أنموذجا بفترة اقتطفها من قصة لها - وقد أوردناها آنفا ولكنا نعيدها ثانية لتكون على مرمى البصر - وفيها تقول: "لمحته يتحرك صاعدا أصابع قدمى و(هم) .. قبل أن يبدأوا الركض خيل إلى .. خيل إلى أنهم طيبون تماما .. لايعقل أن يغرس أحدهم هذه النقطة على قدمى لتبتلعنى".

وفى هذا الصدد يقرر صاحبنا أن الكاتبة تركز على تلك السمة مستفيدة بما يبثه الضمير من جو ضبابى. هذه الضبابية التى يسعى النص لإيضاحها ويذكر قراءه بأن القوانين تفترض عود الضمير على ماتقدم ذكره أو مايمكن تقديره، وأن أبا تمام عيب عليه قوله (أهن عوادى يوسف) فى مطلع إحدى قصائده لعدم سبق مرجع للضمير. وفى البداية نقرر أن ماذكر به ليس صحيحا على إطلاقه، وأن الأمدى قد جانبه

الصواب فيما عاب به أبا تمام، لما سنبينه بعد قليل، وهذا لا يغض من عمله الضخم في موازنته، فلكل جواد كبوة.

وأحسب أن ما ذكره صاحبنا من الضمير الذى يمكن تقديره مراد به ما يعود على المصدر المفهوم من الفعل فى مثل قوله تعالى (ولا يجرمكم شأن قوم على أن لاتعدلوا. اعدلوا هو أقرب للتقوى) حيث يعود الضمير (هو) على المصدر المفهوم من الفعل (اعدلوا) (١) وهو العدل، وعليه فقد فاتته الإلمام بضمير الشأن، والضمير العائد على المخصوص بالمدح أو الذم فى (نعم وبئس) على تقدير أن المخصوص بالمدح أو الذم خبر مبتدأ محذوف، والضمير المجرور برب المفسر بنكرة. (٢) وهذه الثلاثة يعود كل منها على متأخر يذكر بعده ولا يسبقه. كما فاتته الضمير المعلوم من المقام وهو لا يذكر مرجعه قبله ولا بعده.

- وهذا الأخير تكثر شواهد فى الاستعمال العربى:

ومن أمثلة ذلك قوله صلى الله عليه وسلم - وقد طالت عليه غيبة عمه العباس حين أرسله إلى مكة فخشى أن تكون قريش قتلاته كما قتلت ثقيف عروة بن مسعود لما أرسله إلى الطائف -: "ردوا على أبى. أما لئن فعلت قريش به ما فعلت ثقيف بعروة لأضرمها عليهم نارا". (٣) فالضمير فى قوله (لأضرمها) يراد به مكة ولم يسبق لها ذكر فى الحديث الشريف ولكنه مفهوم من المقام.

ومما جرى على هذه الوتيرة قول الحطيئة فيما رآه من إصرار أبى بكر -رضى الله عنه - على محاربة المرتدين :

أطعنا رسول الله إذ كان بيننا      فيالهِفَّا ما بال دين أبى بكر؟  
أيورثها بكرا إذا مات بعده      فتلك لعمرؤ الله قاصمة الظهر

وقول بلال بن جرير الحنظلى

أبعد ابن وهب فى النزاهة والنقى      ومن خاض فى تلك الحروب المهالكا  
أحب بقاء أو أرجى سلامة      وقد قتلوا زيد بن حصن ومالكا؟

(١) الفتوحات الإلهية - ١/٤٦٩ ط دار الفكر - بيروت

(٢) شرح المفصل - ابن يعيش - المجلد الأول - الجزء الثالث : ١٤٤-١١٧ ط عالم الكتب بيروت

(٣) الكامل فى اللغة والأدب - محمد بن يزيد المبرد ١/٣٠٣ ط دار الفكر - بيروت

قال المبرد تعليقا على هذين البيتين : "قوله : وقد قتلوا ولم ينكر أحدا فإنما فعل ذلك لعلم الناس أنه إنما يعنى مخالفه" ثم قال معللا هذا المسلك : "وإنما يحتاج الضمير إلى ذكر قبله ليعرف .. وعلى هذا قال علقمة :

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلا إذا نأتك اليوم مصروم ؟  
لأنه قد علم أنه يريد حبيبة له". (١)

وعلى هذه الوتيرة جاء قول الكلبة العرنى فى مطلع قصيدة يذكر فيها لحاقه بخزيمة وقد أغار على إبل قومه واستاقها فخلصها منه وأسره :

فإن نتج منها يا خزيم بن طارق فقد تركت ما خلف ظهرك بلقعا  
أبعد ابن وهب فى النزاهة والتقى ومن خاض فى تلك الحروب المهالكا  
أحب بقاء أو أرجى سلامة وقد قتلوا زيد بن حصن ومالكا؟  
وقد علق التبريزى على البيت قائلا : "وقوله : منها . يريد فرسه ولم يجر لها ذكر لكنه أضمر لما علم المراد منه". (٢)

ومما قاله المبرد والتبريزى يتبين لنا أن الصواب قد جانب الأمدى حين عاب على أبى تمام قوله (هن عوادى يوسف) كما سبق أن قررنا؛ لأن المراد بعوادى يوسف وصواحيبه النساء وهو ما لا يجهله أحد ، ولو تنبه صاحبنا إلى ذلك لما تعلق به، وما اتخذه متكا لما ذهب إليه.

ولا يقتصر ورود مثل هذا الضمير على الشعر أو النثر البشرى كالذى رأينا ولكن كثر وروده فى القرآن الكريم :

ومما تراءى لنا منه على هذه الطريقة قوله تعالى (الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقا منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون) (٣) وقد بين السيوطى المراد بضمير الغائب المفرد فى قوله (يعرفونه) قائلا : "أى محمدا (٤) وفى تعليقه

(١) الكامل : ١٨٤/٢

(٢) شرح المفضليات للتبريزى - تحقيق على البجاوى : ٥٣/١ ط دار نهضة مصر سنة ١٣٩٧

هـ - ١٩٧٧م

(٣) سورة البقرة - الآية : ١٤٦

(٤) تفسير الجلالين - هامش الفتوحات الإلهية : ١١٩/١

عليه قال الشيخ سليمان العجيلي: "قوله: محمداً. هذا هو الصحيح من أن الضمير لمحمد وإن لم يسبق له ذكر لدلالة الكلام عليه وعدم اللبس". (١)  
ومن هذا القبيل قوله تعالى (يا مريم اقنتي لربك واسجدي واركعي كع الراكعين) - ذلك من أبناء الغيب نوحيه إليك وما كنت لديهم إذ يلقون أقلامهم أيهم يكفل مريم وما كنت لديهم إذ يختصمون) (٢) وقد بين الشيخ العجيلي المراد بالضمير المذكور بغير مرجع قائلاً: "والضمير في لديهم عائد على المتنازعين في مريم وإن لم يجر لهم ذكر؛ لأن السياق قد دل عليهم". (٣)

ومن الضمير الذي لم يذكر له مرجع للعلم به قوله تعالى (إنا أنزلناه في ليلة القدر) (٤) وقد بين الجلال المحلى في تفسيره المراد بهذا الضمير فقال: "أى القرآن". (٥)  
وبين الشيخ العجيلي سر هذا الإضمار بقوله: "وأضمر القرآن وإن لم يقدم له ذكر لإسناد إنزاله إليه تعالى دون غيره، وجاء بضميره دون اسمه الظاهر شهادة له بالشرف والاستغناء عن التصريح باسمه لشهرته". (٦)

- هذه نماذج للإضمار بغير ذكر المرجع للعلم به، ويضاف هذا النوع من الضمير إلى ما سبق ذكره ليرد ما تعلق به صاحبنا بحسبانه مخالفاً لقوانين اللغة. وإذا كان من الممكن أن يشغب على ما ذكرنا بأنه ليس من قبيل ما اكتشفه في كتابة القاصة (رجاء عالم) وهو الضمير الذي يثير ضبابية يسعى النص لكشفها فليفرخ روعه وليقرأ معنا قول العلاء بن مطرف السعدي: (٧)

أست كريمًا إذ أقول لفتيتي      قفوا فاحملوها قبل بنت عقيل  
ولو لم يكن عودي نضاراً لأصبحت      تخر على المتنين أم جميل

(١) الفتوحات الإلهية : ١١٩/١

(٢) سورة آل عمران - الآيتان : ٤٤، ٤٣

(٣) الفتوحات الإلهية : ١٠ / ٢٧١

(٤) سورة القدر - الآية : ١

(٥) تفسير الجلالين - هامش الفتوحات الإلهية : ٤ / ٥٦٥

(٦) الفتوحات الإلهية : ٤ / ٥٦٥

(٧) ينظر: الكامل : ٢ / ٢٥٨ - ٢٥٩ وحديث المبرد عن العلاء وخبره مع زوجه - رونائيه لها بعد طلاقها.

فقد حدثنا العلاء بن مطرف عن وفائه لمطلقته ليتمدح بأنه مجبول على الوفاء وغنى عن البيان أن ضمير الغائبة المائل في قوله (احملوها) يثير ضبابية؛ إذ لا يعلم المراد به إلا بعد الوصول إلى آخر كلمة في البيت الثانى (أم جميل) ويكثف من هذه الضبابية الضمائر المستكنة في البيت الثانى (أصبحت - تخر) وإذ يثير هذا المسلك تساؤلا عما يراد بهذا الضمير تاتى الكلمة الأخيرة التى بينها لتكشف عن المراد به فى صورة جواب عن هذا التساؤل. ولا تبعد كثيرا إذا رأينا الضمير فى قوله تعالى (عبس وتولى - أن جاءه الأعمى) (١) يجرى على هذا النسق فمثل هذا الضمير فى منظورنا ينشر ضبابية من شأنها أن تثير فى نفس القارئ تساؤلا عما حدث منه العبوس والتولى؛ إذ الإخبار بحدوثهما يلمع إلى شئ من عدم الرضا. فمن يا ترى ذلك العابس المعرض عن الأعمى؟ هنا يجئ الخطاب كاشفا عنه ومبيناً أنه النبى الموحى إليه (وما يدريك لعله يزكى) .. الخ وعلى الرغم من انتقاء قصده صلى الله عليه وسلم إلى التحقير أو عدم الاهتمام فإن العتاب يوحى بتزييه عن إسناد العبوس والتولى إليه من طريق الخطاب كما يوحى بصيانتة مما قد ينتابه من الألم. قال الشيخ العجلى: "عبس وتولى ... الخ: جئ فى هذه المواضع بضمير الغائب إجلالا له عليه السلام ولطفا به لما فى المشافهة بتاء الخطاب ما لا يخفى". (٢)

ومما يدخل فى هذا الإطار الذى يضم الضمير بغير مرجع سابق لينشر شيئا مما يسميه الحداثيون ضبابية قوله تعالى: (ق- والقرآن المجيد - بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شئ عجيب). فإن القارئ - خاصة بعد عصر النزول - ليتساءل: من هم أولئك الذين عجبوا لأن جاءهم منذر منهم، ويتطلع إلى معرفتهم فإذا جاء بعد ذلك قوله تعالى (فقال الكافرون) زالت تلك الضبابية واستقرت نفسه. قال الشيخ العجلى: "واضمار نكرهم ثم إظهاره للإشعار بتعنتهم فى هذا المقال، ثم التسجيل على كفرهم". (٣)

(١) سورة عبس - الآيتان: ٢، ١

(٢) الفتوحات الإلهية: ٤/٨٦

(٣) نفسه ٤٤/١٨٩ والآيات هى أرقام ١-٣ سورة ق

ومن أروع ما جاء حاملا للضمير الذى لم يسبق له مرجع والذى -كما يقول الحداثيون ينشر ضبابية يسعى النص لكشفها مع فسحة كبيرة بين الضمير وما يكشف عن المراد به قوله تعالى (لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لاتبعوك ولكن بعدت عليهم الشقة وسيحلفون بالله لو استطعنا لخرجنا معكم يهلكون أنفسهم والله يعلم إنهم لكاذبون- عفا الله عنك. لم أذنت لهم حتى يتبين لك الذين صدقوا وتعلم الكاذبين - لا يستأذذك الذين يؤمنون بالله واليوم الآخر أن يجاهدوا بأموالهم وأنفسهم والله عليهم بالمتقين - إنما يستأذذك الذين لا يؤمنون بالله واليوم الآخر وارتابت قلوبهم فهم فى ريبهم يترددون- ولو أرادوا الخروج لأعدوا له عدة ولكن كره الله انبعاثهم فثبطهم وقيل أقعدوا مع القاعدين - لو خرجوا فيكم ما زادوكم إلا خبالا ولأوضعوا خلالكم يبغونكم الفتنة وفيكم سماعون لهم والله عليهم بالظالمين ) إلى أن يقول: (يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة تنبئهم بما فى قلوبهم قل استهزئوا إن الله مخرج ما تحذرون) (٢) فيكشف بعد اثنتين وعشرين آية طويلة مدلول هذا الضمير .

والمتابع للنص الكريم يدرك عظمة القرآن فى عرض الحدث ،فهو يتحدث عن يعنيتهم ويصف سلوكهم، ويكشف عن دخليتهم وما يعتمل فيها تجاه النبى صلى الله عليه وسلم والمؤمنين، وحالهم وهم يؤدون شعائر الإسلام ، وما لهم من الأولاد وما يمتلكون من الأموال يحرصون على المزيد منها ،وما يصدر منهم من إيذاء للنبى العظيم وما يصدر منهم من أيمان فى ثنایا ذلك يؤكدون بها انتماءهم لمجتمع المسلمين ،والنفس - وهى تتابع هذا العرض- تتشوف ويتضاعف تشوفها مع امتداد العرض لخصائصهم لاتعرف من هم أولئك المعنيون بهذا الحديث حتى إذا بلغت من التشوف الغاية كشف النص عنهم فى نسق رائع عجيب فقال: (يحذر المنافقون أن تنزل عليهم سورة تنبئهم بما فى قلوبهم ) .

وهنا تشعر بحلاوة الإدراك بعد التشوف إليه ،ولذة العلم بعد بذل الجهد فى الحصول عليه. ولم لا وقد عرفت تعيينا ما تلمسته حسا و تخمینا ؟ويابعد ما بين الضمير وما يكشف عن المراد به فهل يتعلق بمثل ذلك البشر؟ ولنتواضع قليلا ونسأل :هل كان ما ادعاه الحداثيون أو الألسنيون جديدا؟



هذا. وليس من همنا عرض ما فى القرآن من مواطن جاء فيها الضمير غير مسبوق بمرجه على سبيل الحصر والإحاطة؛ فهذا مع إمكانه -خارج عما نهدف إليه؛ إذ كل ما نستشرف له أن نضع بين أيدي الحداثيين ما لم يقفوا عليه من روائع التراث ليدركوا أن ما فتنوا به مما حسبه جديدا من أساليب المحدثين ليس نبعا فى قفر وإنما هو قطرة من بحر، وليفطنوا إلى ما هم عليه من غفلة دفعتهم إلى رفع عقيرتهم فى جراءة لاتحمد بالخروج على العرف القبلى أو الجمعى، والتمرد على ما وضعه النحاة والبلاغيون من قوانين، وإنى لأدعوهم لينظروا فى قول الإمام الدقيق الرؤية فى الشعر ونقده: "قلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه" مع الأخذ فى الحسبان أن الإمام لم يقف بمعانى النحو عند حد الصحة فى التركيب ولكنه -مع تسليمه بأهمية هذه الصحة- يتجاوزها إلى توظيفها على نسق مكثف من دلالتها، ويهينها لأن تومىء ولا تصرح، وآية ذلك أنه أورد نصوصا جيدة يمكن أن يصدق ما اصطالح الحداثيون على تسميته باسم الخطاب النفعى مثل قول الجاحظ: "جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا، وبين الصدق سببا، وحبب إليك التثبت، وزين فى عينك الإنصاف." الخ ثم أرفها بقوله: "فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لافضيلة حتى ترى فى الأمر مصنعا، وحتى تجد إلى التخيير سبيلا.. فإن قلت: أفليس هو كلا ما قد اطرء على الصواب وسلم من العيب؟ أفما يكون فى كثرة الصواب فضيلة؟ قيل: أما والصواب كما ترى فلا؛ لأننا لسنا فى ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزين الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب. إنما نحن فى أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم. فليس درك صواب دركا مما نحن فيه حتى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركا حتى يحتاج فى التحفظ منه إلى لطف نظر وفضل روية وقوة ذهن وشدة تيقظ." (١)

وهذا يعنى أن صحة التركيب وسلامته من الخطأ وزيف الإعراب أمر لا ترخص فيه بيد أنه يجب أن يواكب صحته حسن توظيفه ووضعه فى السياق بحيث يبلغ من اللطف والدقة ما يحتاج معه إلى إعمال الفكر وشحذ البصيرة لإدراك مراميه واستكناه إيماءاته، ويؤازر مافهمنا من كلام عبد القاهر قول الدكتور مصطفى ناصف: "قد يبدو ترابط الكلمات أمرا يمليه العرف أو العادات اللغوية الشائعة فى المجتمع وقد يقال: إن الانسان ينطق كما ينطق غيره وتسيطر عليه إلى حد بعيد عاطفة المحاكاة... لكن هذا الفرض قد يصدق على بعض الاستعمالات دون غيرها وهذه نقطة البدء عند عبد القاهر" ثم مواصلة التحليق فى هذا الأفق بقوله "وبدا لعبد القاهر أن تعلق الكلمات بعضها ببعض يعبر عما كان يسميه باسم الأفكار اللطيفة، وكلمة الأفكار اللطيفة تعنى- فيما نظن- كلمة (فن).. (و) ليس هناك بأس فى أن نتصور أن كلمة الأفكار أو الفهم الثاقب يرادف صناعة الفن أو نفاذ الفنان<sup>(١)</sup>، ومن هنا نجد أن ارتباط الكلمات بعضها ببعض جزء أساسى فى فن الشعر"<sup>(٢)</sup>. ووفقا لما رأينا فارتباط الكلمات بعضها ببعض- أو النظم- معنى من معانى النحو أصاب به الأديب شاكلة الصواب فخلع على التعبير دقة ولطفا أو أخفق فى إصابتها فبدأ الكلام نابيا عن الذوق عاريا من البهاء والرونق، وهذا يعنى أن النظم- أو الارتباط- شئ أساسى فى الشعر. وفى هذا مهاد لكى نقول مطمئنين إلى صواب ما نرى: إن جودة التعبير رهن باستقامة لغته وإفراغه فى إطار ما استتبطة علماءنا الأعلام من أصول الأداء الصحيح مستقين إياها من روائع الشعر، وبدائع النثر، وبذا تتراءى على التجربة ملامح صدقها، وعلى الشعر سمات أصالته، فجودة التعبير بما تضيفه على التجربة من صدق وعلى الشعر من أصالة هى والنظم - كما فهمه فريق من النقاد المرموقين

(١) تؤكد هذه الرؤية ماسبق أن ذهبنا إليه من أن النقاد العرب لم يستعملوا كلمة (فن). بمضونها المعاصر بل كانوا يعبرون عنه بالفاظ أخرى. قالخفاجى عبر عنه بلفظ المنة وعبد القاهر عبر عنه بالأفكار اللطيفة أو ما يراد بها.

(٢) اللغة بين البلاغة والأسلوبية- د. مصطفى ناصف: ٢٤٨-٢٤٩ ط النادى الثقافى الأدبى بجدة

من كلام الإمام عبدالقاهر - "شيء واحد وهو تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، وهو مادرسه العرب في كتبهم النحوية قبل أن يتخذه عبد القاهر أساسا لنظريته في البلاغة والنقد، والموضوعات التي دخلت في نظرية النظم ليست جديدة، وإنما الجديد استغلالها في تصوير محاسن الكلام وإظهار مافيه من روعة وتأثير". (١)

ولنا بعد كل ما رأينا أن نشيح الوجه عنن يسمح لنفسه أن يطلق في تبجح ظاهر وصف الرخص على عناصر النظم التي استمدت من النحو العربي.

\* \* \*

بقيت جزيئة صغيرة يحسن بنا أن نلم بها إلمامة توائمها وهي مازعمه داعية تفرد الرؤيا عن طريق الاجترار على قوانين اللغة، والتحرر مما أسماه العرف الجمعي تارة، والقبلى تارة أخرى من أن متأخرى علماء البلاغة كانوا ينزعون إلى تضيق نمطية التعبير كما يشهد بذلك تحديدهم لمفهوم ضعف التأليف، ومنشأ التعقيد اللفظي، حيث عرف التفتازاني الأول بأنه مجيء الكلام على خلاف القانون النحوي، وبين الدسوقي منشأ الثاني فقرر أنه ينشأ من كثرة الخروج على الأصل ومخالفته، ومن هنا أخذت نظرية الأصل - في زعمه - تحكم قبضتها على الكتابة حتى أصبح ما أن فيه النحاة من تجاوز محدودا بشروط، وبدا كأن البلاغة جاءت لتواصل ما بدأه النحو في ترميط فواعد الكتابة.

ولست أدري ما أقول بإزاء هذا الكلام المغرق في مجانية الصواب؟  
أقول: إن قائله يتكلم بما يترامى إلى سمعه دون أن يكلف نفسه عناء البحث والتعمق؟ أم أقول: إنه يتجاهل الحقائق ويستغل ماثلكه الألسنة عن المتأخرين بما يصح وبما لا يصح دون تمحيص ليقنع به البسطاء ممن أم يتح لهم أن يتعمقوا التراث؟ إن الإنصاف يقضى بأن هذا القائل لابد أن يكون على واحد من هذين الأمرين وإلا فهل حرص البلاغيين على قوة الأسلوب التي يكفلها جريانه على سنن اللغة وطرائق أدائها - كما قرر عبد القاهر وغيره من القمم الشوامخ في الدرس البلاغي كما وقفنا على

(١) الأسلوبية والبيان العربي - د. محمد السعدى فرهود وآخرين : ٤٣ ط الدار المصرية

اللبتانية بالقاهرة - الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

ذلك من قبل - يؤدى إلى هذا الزعم ؟

لا نرى أنفسنا بحاجة إلى الاسترسال فى الإجابة على هذا التساؤل؛ إذ يكفى فى تنفيذه ماسبق أن ذكرنا غير أننا نذكر مآقره الإمام عبد القاهر من أهمية النحو وأثره فى صياغة الكلام وما تضيفه مراعاته عليه من قوة وما يورثه إغفاله من ضعف عسى أن يكون نبراسا يرى الحداثيون على ضوءه موطن الصواب فيثوبوا إلى رشدهم. قال عبد القاهر مبينا خطأ من يستخفون بالنحو ويهونون من أثره فى فهم الكلام وصياغته إن تصورهم هذا "أشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه..؛ إذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذى يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحاته حتى يعرض عليه، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه. ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه، وإلا من غالط فى الحقائق نفسه". (١)

ولست بحاجة إلى بيان ما يتضمنه هذا القول من أن فهم الكلام واستغلاقه وصوابه وخطأه أمور مرهونة بمراعاة قوانين النحو أو إهمالها، وما ينعكس على مرآته بوضوح من خطأ من يزعم أن مقولة الخطأ والصواب التى أصلها النحو قد انسحبت أمام مقولة الفهم والإفهام التى أنبتتها البلاغة، ومؤدى هذا أن التفتازانى بتحديد مفهوم ضعف التأليف بأنه خروج الكلام على قوانين النحو المشهورة عند جمهور النحاة إنما يبلور رؤية سابقة الذين أدركوا بفطرتهم المصقولة أن تجاوز الأديب لمنهج الأداء اللغوى الدقيق فى صوغ تجربته ينتهى به إلى إفراز أسلوب مفكك قلق ينصرف عنه متذوقو الأدب الرفيع وعاشقوه.

هذا فيما يتصل بضعف التأليف واستمداده من رؤية السلف، وكذلك الشأن فى منشأ التعقيد، فلم يكن الدسوقي (ت ١٢٣٠هـ) هو الذى حدده بل تمتد جذوره إلى القرن الثالث الهجرى، حيث ألمح إليه المبرد (ت ٢٨٥هـ) فى قوله عن الفرزدق: "ومن أقبح الضرورة وأهجن الألفاظ وأبعد المعانى قوله:

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمه حى أبوه يقاربه

... وكان يكون - إذا وضع الكلام فى موضعه - أن يقول: وما مثله فى الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أم هذا الملك أبو الممدوح فدل على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد بما أوقع فيه من التقديم والتأخير" (١)

وكأنما التقط ابن سنان الخفاجى هذا الخيط من المبرد فقال بشيء من التفصيل: "فمن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون فى الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدى ذلك إلى فساد معناه وإعراجه فى بعض المواضع أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين مايقبح فصله فى لغة العرب كالصلة والموصول والصفة والموصوف، وما أشبههما. ولهذا أمثلة منها: قول الفرزدق :

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمه حتى أبوه يقاربه

ففى هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه. ومن هذا أيضا قول عروة بن الورد العبسى :

قلت لقوم فى الكنيف تروحوا عشية بتقاعد ماوان رزح

تناولوا الغنى أو تبلغوا بنفوسكم إلى مستراح من حمام مبرح

لأن تقديره : قلت لقوم رزح فى الكنيف عشية بتنا عند ماوان تروحوا تنا لولا الغنى. ففصل بين الصفة والموصوف والأمر وجوابه فلما قول أبى الطيب:

المجد أخسر والمكارم صفقة من أن يعيش لها الهمام الأروع

فجار هذا المجرى. وفيه تقديم وتأخير، وفصل بين الصلة والموصول وتقديره:

المجد والمكارم أخسر صفقة" (٢)

وهذا الذى قاله ابن سنان مذكور قبل البيت الذى أورده صاحب تفرد الرؤيا مباشرة (فليست خرسان:) الخ لكنه غفل عنه أو أغفله واكتفى بالوقوف عند البيت الذى أرفده بملاحظته التى وردت كلمة الفن فى ثناياها وراح يؤولها بما يروقه ويخدم وجهته مع أن سياقها يأبى ذلك تماما وتساقطت رؤية عبد القاهر مع رؤية المبرد وابن سنان، ففى سياق حديثه عن قضية النظم مس مسألة التعقيد مسميا إياها فساد النظم فقال: "ويكفيك أنهم قد كشفوا عن وجه ما أوردناه حيث ذكرنا فساد النظم فليس من أحد يخالف فى نحو قول الفرزدق:

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمى حى أبوه يقاربه

وقول المتنبى :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها من أنها عمل السيوف عوامل  
..وفى نظائر ذلك مما وصفوه بفساد النظم وعابوه من جهة سوء التأليف على غير  
الصواب وصنع فى تقديم أو تأخير أو حذف أو إضمار أو غير ذلك ما ليس له أن  
يصنعه" (١).

وهنا نسأل ما الذى أضافه ابن يعقوب إلى مارأينا من كلام السلف من هؤلاء  
الأعلام فيما أسماه الخطيب القزوينى التعقيد (٢)؟

وإذا لم يكن ثمة إضافة فلم التعلق بابن يعقوب - وهومن علماء القرن الثالث  
عشر - مع أن فكرة التعقيد اللفظى امتدت جذورها إلى ما قبله بما يناهز عشرة  
قرون (٣)؟ أكان ذلك لتوظيف اسمه كواحد من المتأخرين فى خدمة الغرض المستهدف  
وهو تمكين الرؤية المغلوطة من نفوس البسطاء ؟

ندع الإجابة على هذا التساؤل لذوى النظر السديد، والرؤيا الواضحة.

\* \* \*

وفيما يتصل بالأمر الثانى وهو الضرورة أو الترخص والنظر إليه على أنه سمة من  
سمات الجمال التى تمتاز بها لغة الشعر فلم نر فيما ذهبوا إليه من ذلك إشارة من  
صواب؛ إذ لم تقم عندنا بيئة على أن الضرورة ضرب من الحرية لولا تمتع الشاعر  
به : "ما أمكن - مع عمود الشعر - أن يكون أداة ناجحة من أدوات التعبير الفنى" كما  
سبق أن أوردناه للدكتور تمام.

وأى سمة جمالية أو نجاح فى التعبير الفنى خلعه تقديم المعطوف على  
المعطوف عليه فى قول الشاعر:

(١) دلائل الإعجاز - تحقيق رشيد رضا : ٦٥-٦٧ ط المعرفة - بيروت

(٢) ينظر : الإيضاح - تعليق الشيخ عبد المتعال : ١٩/١ - ٢٠

(٣) بل ظهرت قبله بما يناهز أحد عشر قرنا فقد قال بشر بن المعتمر : "وإياك والتوعر فإن  
التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك" وبشر توفى  
سنة ٢١٠هـ أى قبل المبرد بخمسة وسبعين عاما. ينظر : البيان والتبيين : ١/٤١، ١٣٦،  
ودراسات فى نقد الأئمة العربى - د. بدوى طبانة : ١٣٨.

ألا يانخلة من ذات عرق عليك ورحمة الله السلام؟

وأى قيمة فنية فى حذف صلة الموصول فى قول الشاعر :

نحن الأولى فاجمع جموعك ثم وجههم إلينا؟

وعلى الرغم من انتفاء القيمة الفنية ، وغياب السمة الجمالية فيما ذكر فقد خابت هذه الرؤية نفرا من النقاد بما ألبسته من نسق تعبيرى لامع.

- ومن هنا وجدنا بعضهم يقدمها فى صورة الأمر المسلم الذى لا يخامر نفسا بشأنه شك ولا يعلق بفكر حياله عالقة تساؤل- نرى. ذلك فى قول أحدهم: "ولا يمكن إنكار حقيقة واضحة فى هذا المجال وهى أن محاولة تصور الأسلوب كانهراف عن قاعدة خارجة عن النص ، وابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية أمر مقبول للوهلة الأولى كما لا يمكن إنكار حقيقة أخرى وهى أن هذا التصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللافقة فى النصوص الأدبية ، ولعل هذا يتضح بشكل خاص فى الحالات التى يرتطم فيها المؤلف بجدار الاستعمال اللغوى العادى ويخرج عليه. تلك الحالات التى كانت تعد منذ القدم درجة من درجات الحرية الخلاقة أو الضرورات الشعرية التى يستبيحها الشاعر لنفسه وهو على ثقة من أنها لن تعد عجزا ولا قصورا بل استثمار مشروع لإمكانات خارجة عن نطاق التعبير العادى المألوف ومفجر لدرجة عليا من الشعر لا يتأتى الوصول إليها بشكل آخر". (١)

ولم يعن أصحاب هذا النمط من التقديم بسوق طرف من الشواهد يتخذون منه ظهيرا يركنون إليه فى محاولتهم تهيئة العقول للاقتناع به وتمهيد النفوس لقبوله، وما وقع لنا شئ من ذلك عندهم سوى الادعاء بأن سيبويه عندما عقد بابا لما يحتمل الشعر ولم يسمه بميسم الضرورة كان يعنى به الاحتمالات أو الإمكانيات الفنية التى يضمنها الشعراء تجاربهم (٢) وهو وهم سنكشفه فى السطور التالية.

(١) علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته- د. صلاح فضل : ١٨٢-١٨٣ ط دار الآفاق / بيروت الأولى سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م

(٢) ينظر : صفحة رقم ٢٣٦ من هذه الدراسة.

- وإلى جانبهم آخرون يتوخون في تقديمهم لها أن يشدوا أزرها بما يقتطفون من أقوال السلف، ولو أنهم نظروا فيما يقتطفون نظرة شاملة لما كانت منهم هذه الرؤية، ولما مضوا إلى إثباتها والاستدلال عليها لكنهم التقطوا ما يمكن أن يكون متكاً وأعرضوا عما سواه يحسبون أنهم على صواب وما دروا أنهم يلهثون وراء السراب. ومما رأينا لهم في ذلك إيراد ما سجله حازم في (منهاجه) من قول الخليل (الشعراء أمراء الكلام..) إلى آخره حسبما أوردناه من قبل - وتعقيب حازم عليه بقوله (فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه) وبيان أنه لا يعدو أن يكون انعكاساً لقول سيبويه - معاصر الخليل وتلميذه وصاحب أشهر كتاب في النحو -.. (وليس شيئاً يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً) والانطلاق من ذلك إلى إيضاح أبي سعيد السيرافي لقول سيبويه (اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام) للخروج من ذلك بنتيجة محددة يبلورها الدكتور راضي بقوله: "وواضح من حديث السيرافي كيف يتعلق مبحث الضرورة عند سيبويه بالفرق بين الشعر والكلام... وكما يتأكد الإحساس بخصوصية اللغة الأدبية من خلال النص على اختصاص الشعر بمجموعة من الظواهر اللغوية هي موضوع البحث في الضرورات... يتأكد الإحساس أيضاً (ب) إمكان استبعاد بعض الظواهر من هذا البحث، لأنها غير داخلية فيما يختص به الشعر". (١)

وتأكيداً لما خرج به الدكتور من كلام من ذكرنا من السلف وهو اختصاص الشعر بمجموعة الظواهر اللغوية التي هي موضوع البحث في الضرورات - تأكيداً لذلك مضى يذكر قول ابن جني: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات - على قبحها وانخراق الأصول بها - فاعلم أن ذلك - على ما جشمه منه وإن دل على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخبطه وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته بل مثله في ذلك - عندي - مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس من غير احتشام... فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولا جشم أمماً وافق بذلك قابلاً له،



أوصاف غير آنس به إلا أنه هو قد استرسل واثقا، وبني الأمر على أن ليس ملتبسا. ومن ذلك قوله:

فأصبحت بعد خط بهجتها كأن قفرا رسومها قلما

أراد : فأصبحت بعد بهجتها قفرا كأن قلما خط رسومها. ففصل بين المضاف الذى هو (بعد) والمضاف إليه الذى هو (بهجتها) بالفعل (خط) وفصل أيضا ب(خط) بين أصبحت وخبرها .. وفصل بين (كأن) واسمها .. بأجنيبين .. وأغلظ من ذا أنه قدّم خبر (كأن) عليها .. فهذا ونحوه مما لا يجوز لأحد قياس عليه. غير أن فيه ما قدّمنا نكره من سمو الشاعر وتغطفه، وبأوه وتعجرفه" ثم عقب عليه بقوله : "فالمسألة إذن- فيما يرى ابن جنى- ليست مسألة اضطرار لامحيص عنه.. وإنما هى روح المغامرة والرغبة فى التحدى، وتذليل الوعر، واجتياز كل طريق مخوف"(١). ولنا على هذا الذى رأينا ملحظان:

- الأول : التعلق بما نكره الخليل من إمارة الشعراء للكلام وما فيه من عمومية أخضعوا لها مقولة سيبويه (وليس شئ يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها) وما انعكست عليه فى تعقيب حازم. وهو- فى منظورنا- تعلق واهم؛ إذ لا يشى نبض ما تعلقوا به بشئ مما زعموا؛ لاستحالة التأول فى قصر الممدود، أو مد المقصور أو الزيادة أو الحذف.. وإلا فكيف يكون ونحن لم نر لهم فى مثل ذلك تأويلا يبعث الحياة فى همد زعمهم ؟ وإذا كان ثمة تأويل فإنما يكون فيما دق معناه وأحوج إلى التأمل، وذلك بالحمل على المعنى أو على اللفظ كالذى رأينا فى قول لبيد (وسؤال هذا الناس كيف لبيد ؟) وقول أبى نواس (ككمون النار فى حجره) وكالذى نراه- فيما أورده السيرافى من قول قيس ابن الخطيم:

ديار التى كانت ونحن على منى تحل بنا لولا نجاء الركائب

فقد عقب عليه قائلا : "إن بعض الناس يتأوله على معنى تحلنا وتنزلنا من غير أن تنتقل إلينا على المذهب الذى نكرنا فى ذهبت به من غير أن تذهب معه. والأمر- عندى- على خلاف ذلك من قبل أنهم لما رأوا ديارها اشتاقوا إليها

فتصوروها فصارت بالتصور كأنها معهم نازلة فى الديار فهى أنزلتهم ونزلت معهم" (١). أو الذى أورده من قول عمر بن أبى ريعة:

وكان مجنى دون من كنت أتقى ثلاث شخوص كاعبان ومعصر

فقد أعقبه بقوله: "قحذف الهاء من ثلاثة وكان ينبغى أن يقول: ثلاثة شخوص ولكنه ذهب به مذهب النسوة (٢). فمثل هذا هو الذى يقبل التأويل - وهو ليس عندنا بضرورة - أما ما عداه فلا يقبل التأويل، ومن ثم فليس له وجه، ومحاولة التماسه جهد ضائع؛ فليس فى السراب مظنة الإرواء.

على أن من ينعم النظر فيما ذكره حازم من قول الخليل ، وما ذكره سيبويه فى (باب ما يحتمل الشعر) يدرك أن الوجه الذى يعنونه ليس إلا استقامة الوزن وتلاؤم الإيقاع. ويتجلى لنا ذلك على أوضح ما يكون فى وصف سيبويه ماسلك به من الشعر هذا المسلك بالقبح حيث قال: "ويحتملون قبح الكلام حتى يضعوه فى غير موضعه، لأنه مستقيم ليس فيه نقص فمن ذلك قوله :

صددت فأطولت الصدود وقلما

وصال على طول الصدود يدوم" (٣)

إذ لامعنى لإثبات الاستقامة ونفى النقص - مع وضع الكلام فى غير موضعه - إلا اتساق النغم واطراد الإيقاع بضرورة الوزن على وتيرة واحدة. والانفعال بالنغم المتسق، والإيقاع المطرد هو الذى استدعى منهم الإغضاء عما فى بنية التركيب من قبح، ولا عجب فعين الرضا عن كل عيب كليلية.

على أن سيبويه قد جاوز وصف الكلام بالقبح عند سلوكه مضايق الضرورة إلى وصفه بالضعف إذا كان ثم مندوحة عنها، وهذا ما صرح به قوله: "ولا يحسن فى الكلام أن يجعل الفعل مبنيا على الاسم ولا ينكر علامة إضمار الأول..... ولكنه يجوز فى الشعر، وهوضعيف فى الكلام. قال الشاعر وهو أبو النجم العجلي:

قد أصبحت أم الخيار تدعى على ذنبا كله لم أصنع

(١) ضرورة الشعر - أبو سعيد السيرافى - تحقيق د. رمضان عبد التواب : ٨٥-٨٦

(٢) ضرورة الشعر: ٢٠٧- ٢٠٨. وهناك فى هذا الموضع عديد من الأمثلة تركناها خشية الإطالة

(٣) الكتاب : ٨٥/١

فهذا ضعيف وهو بمنزلته فى غير الشعر، لأن النصب لا يكسر البيت" (١)

وواضح أن منشأ الضعف - فى منظور سيبويه - رفع ما يصلح أن يكون مفعولا به للفعل (أصنع ) وهو لفظ (كل) ولم ينطق الشاعر به على تلك الصورة فبقى الفعل غير مرتبط بمفعول وهذا ينعكس على مدى ارتباطه بما قبله ،ولو نطق بمنصوبا لقوى ارتباط الفعل بما يسبقه مع بقاء الوزن على استقامته.

وفيما استعرضناه من كلام سيبويه نجد أن ما عبر عنه بقوله (باب ما يحتمل الشعر لم يكن يعنى به شيئا سوى الضرورة ،وهذا ما أفصح عنه فى عبارة صريحة لا مجال لتأويلها، ولا مساع للمشاحة فيها وهى قوله : "وليس شئ يضطرون إليه إلا وهما يحاولون به وجهها" (٢) وهو تصريح يلقى ضوءا على لفظ الاحتمال فى مطلع حديث الضرورة يكشف عن مراده به وهو الإغضاء عما تخلعه على الشعر من مغمز الاحتمالات أو الإمكانات الشعرية كما زعم الحداثيون، وما دام ثمة مغمز فليس من الصواب مؤاخذه الجرجاني أو ابن فارس أو غيرهما حين يصف شعر الضرور بالخطأ سواء أكان من إبداع القدماء أو المحدثين.

- الثانى :اعتبار الضرورة ظاهرة لغوية فارقة بين الشعر والنثر فى منظور السلف - كما قرر الدكتور راضى وغيره يحتاج إلى تأمل دقيق فى منظورهم هذا ليدرك على وجهه لا أن يؤخذ بشكل مسطح كما فعل نقادنا العاصرون ؛ فليس مرد ذلك الفرق إلى التآلق الفنى -على زعمهم- بل إلى الجواز والمنع وليس كل ما هو جائز تتراءى فيه ملامح البداعة والرونق أو سيما الأناقة والظرف ،ولنا -حينئذ - أن نشيح الوجه عن قول الدكتور راضى -عقب ما أورد من تفنيد أبى حيان لمفهوم الضرورة عند ابن مالك-:ومن الواضح أننا أمام لغة خاصة أو مستوى لغوى خاص يمتاز به الشعر -أو الأدب بخصوص مفهومه- عما سواه لا مجرد بحث فيما يجوز لغويا أو نحويا وما لايجوز كما هو الشائع عن بحث الضرورة" (٣) فليس خليقا بأن

(١) الكتاب ٨٥/١

(٢) الكتاب ٣٢/١

(٣) نظرية اللغة : ٥٩

يسمع فضلا عن الإصغاء إليه؛ إذ الشيوخ ليس مناطه الغفلة لكن مناطه الذوق الدقيق لطعوم الشعر: ما سلك منه مضايق الضرورة، وما سلك مناهج السعة والاختيار والاصطدام بجدار اللغة - كما عبر البعض لايفضى إلى معين رائق بل إلى كدر لا يستساغ عند ذوى الطباع الفطرية.

وأما ما أسماه ابن جنى صيالا وتخطا من الشاعر فإنه لايعدو أن يكون انعكاسا لهوى بعثه إلى التماس العذر للمتنبى - شاعره المفضل - كما قرر ذلك الدكتور راضى ، وكما بينى عنه قوله: "وذاكرت المتنبى (شاعرنا) نحوا من هذا وطالبته به فى شئ من شعره فقال: لأدرى ما هو إلا أن الشاعر قال :

لسنا كمن حلت إياد دراها

فعجبت من ذكائه وحضوره مع المطالبة له حتى أورد ما هو فى معنى البيت الذى تعقبته عليه من شعره، واستكثرت ذلك منه والبيت قوله:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه". (١).

ولست ادرى كيف غفل الدكتور راضى عن هذا الهوى أولم أغفله مع بيانه إياه؟؟ ألا يؤمن بأثر الهوى فى التناول النقدي؟ بل لست أدري لماذا غض نظره عن مضمون الاعتراض فى قول ابن جنى (على قبحها وانخراق الأصول بها)؟ وعن مضمون الاحتراس فى قوله (فاعلم أن ذلك - على ما جشمه منه وإن دل على جورهِ وتعسفه - فإنه مؤذن بصياله وتخطئه)؟؟ لأن الصيال والتخبط يعفى على القبح ، ومجازة الأصول والجور والتعسف؟ أم لأنه يحيل تلك المساوئ حسنا؟؟ ومتى كان سوء النسج فى الحرير براعة؟ أو كانت فوضى الألوان فى اللوحة فنا؟

وإذا لم يكن الصيال - مع ما ذكره - دليلا قاطعا على ضعف لغة الشاعر، ولاقصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته - كما يزعم - فماذا يكون؟ ولماذا لم يكشف عن أوجه الحسن فى قول المتنبى حين فصل بين المتلازمين بأجنبى، وارتكب ما هو أغلظ من الفصل بتقديم خبر (كان) عليها؟ أهى روح المغامرة والرغبة فى التحدى واجتياز كل مخوف كما يرى الدكتور راضى؟ وهل المغامرة والتحدى بإساءة النسج وإشاعة

الفوضى فى الألوان ينشئان ثوبا أنيقا أو لوحة بارعة ؟ وماذا يقول الدكتور راضى فى وصف السيرافى لقول الفرزدق :

( وما مثلة فى الناس إلا مملكا .. الخ البيت ) بأن "فيه ضروبا من العيوب" ؟ (١) هل يصف السيرافى بتخلف الذوق؟ وإذا عرف أن الإمام عبد القاهر وصفه بالفساد كما وصف أبياتا للمتنبى منها البيت الذى ذكره ابن جنى (٢) فهل يمد مظهره الوصف بتخلف الذوق عليه؟

وإذا لم يكن لمن يحترم رأيه وعقله أن يزعم أن ما خلعتة الضرورة على هذه الأبيات وأمثالها من قبيل المحاسن فإن لنا أن نعرض عما رآه الشاطبى من : "أنه قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم فى هذه الحال يرجعون إلى الضرورة؛ لأن اعتناءهم بالمعنى أشد من اعتنائهم بالألفاظ، وإذا ظهر لنا أن مالا ضرورة فيه يصلح هنالك فمن أين يعلم أنه مطابق لمقتضى الحال؟ (٣)؛ لأن من يظهر له صلاحية مالا ضرورة فيه لاستقامة الوزن فى بناء القصيدة لابد أنه يمتلك من الحس الشعرى قدرا يمكنه من إدراك تلك الصلاحية، ومن يعز عليه إدراك مطابقة مالا ضرورة فيه لمقتضى الحال يعز عليه- أيضا- إدراك مطابقة ما فيه ضرورة لمقتضاها ومثله ليس أهلا لتلقى الشعر فضلا عن تذوقه وتعرف ملامح الحسن فيه.

وبهذا يتبين خطأ ما قام على تلك الرؤية وأمثالها من أن "حديثهم فى مسألة الضرورة.. يشكل واحدة من صور الإحساس بوجود مستويين على الأقل من مستويات الاستخدام اللغوى حيث تمثل لغة الشعر بكل خصائصها أرقى المستويين وهو المستوى الفنى" (٤)، فهى- إن كانت من خصائص لغة الشعر لاتمثل معلما من معلم الفن فيها، ولكنها- كما يقول الدكتور رمضان عبد التواب -: "ليست إلا أخطاء غير

(١) ضرورة الشعر ١٨٦:

(٢) ينظر دلائل الإعجاز ٦٥-٦٧

(٣) خزائن الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر البغدادى - تحقيق عبد السلام هارون

١/٣٣، ٣٤ ط دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٩م

(٤) نظرية اللغة ٦٠:

شعورية في اللغة.. شعرها ونثرها بدليل ورود الآلاف من الأمثلة الصحيحة في الشعر والنثر على سواء غاية ما هنالك أن الشاعر يكون منهمكا ومشغولاً بموسيقى شعره، وأنغام قوافيه فيقع في هذه الأخطاء من غير شعور منه<sup>(١)</sup>. كما يتبين خطأ من زعم أنه لولا الحرية- التي تمثلها الضرورة لما أمكن للشعر أن يكون أداة ناجحة من أدوات التعبير الفني ومن يزعم أن الاعتداد بمسألة الأصل وسلامة اللغة ومحاولة التوفيق بين الأصل والخروج عليه في الأداء الشعري ودراسة الضرورة من هذا المنطلق أدى إلى مزلق الفصل: "بين الكلام كشكل .. وبين سائر عناصر الإبداع الأخرى التي تسهم مع الشكل (الفيزيقي) للكلام في بناء النص الشعري كالشعور واللاشعور، والمعنى والإيقاع الناتج عن المفاعلات اللغوية"<sup>(٢)</sup>؛ لأن الإيقاع الذي يؤدي إلى هذا الخروج إنما يكون في حالة اللاشعور كما بين ذلك الدكتور رمضان، ومن الطبيعي للشاعر المفلق أن يعود إلى مراجعة ما أفرزته قريحته في لحظة اللاشعور بالصقل والتهديب، وليس في مراعاة الأصل أو سلامة اللغة حيف على الإيقاع أو على المعنى أو على الشعور حتى يكون مزلقاً، وإلا فمن أين أدرك الباحث في العدول أن العدول في بيت الفرزدق (وما مثله في الناس إلا مملكا.. الخ): "بالنقد والتأخير تم في أداء معازل ففسدت الاستجابة الفنية لدى المتلقين على السواء"<sup>(٣)</sup>؟ وإذا كان هذا الإدراك نهياً له بمراعاة الأصل فلنا أن نزع من رؤية ابن رشيق تسنمت ذروة الدقة حين قال: "على أنه لاخير في الضرورة... ومنها مايسمع عن العرب ولايعمل به؛ لأنهم أتوا به على جبلتهم والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إياه"<sup>(٤)</sup>.

وإنما كانت لاخير فيها لما تخلعه على العمل الإبداعي من قبس أو - كما يقول أبو هلال العسكري - "تشنين الكلام وتذهب بمائه"<sup>(٥)</sup>. وماذا يبقى في الكلام إذا ذهب ماؤه وغاض رواؤه ؟

(١) فصول في العربية: ١٦٣

(٢) العدول: ١٣٧

(٣) نفسه وينظر: ١٣٣-١٣٤

(٤) العمدة في محاسن الشعرة ونقده: ٢٦٩/٢

(٥) الصناعتين - أبو هلال العسكري: ١٤٣ ط صبيح بدون تاريخ.

والى هنا ينتهى بنا الشوط إلى الأمر الثالث وهو :

\* \* \*

- ما فى القرآن والسنة - على زعمهم - مما أسموه كسر البناء والترخص يعنون به ما يسميه بعضهم الخروج على قوانين النحو، والضرورة، وكأنهم ابتدعوا هذا المصطلح ليدفعوا عن أنفسهم اللائمة ممن يتوجه إليهم بالتساؤل : أفى القرآن خروج أو ضرورة ؟ أو ليروج باطلهم بما ألبسوه من زخرف القول، ولعل الاحتمال الثانى هو الأرجح لورود لفظ الخروج على قوانين النحو الشكلية، ولفظ الضرورة على أسلة أعلامهم كما سبق أن رأينا<sup>(١)</sup> وقد ذكروا لذلك أمثلة نوردها هنا مرة أخرى لنرى مدى توافقها مع مائراءى لهم : فقد ساق الدكتور (مندور) ثلاثة أمثلة لخروج القرآن- فى منظوره- على قوانين النحو الشكلية قائلا : "وذلك مثل استعماله الإفراد بدلا من التثنية فى قوله (فلا يخرجنكم من الجنة فتشقى) أو بالإفراد عن الجمع كقوله (واجعلنا للمتقين إماما) وكذلك تقديم الضمير على ما يفسره فى الآية (فأوجس فى نفسه خيفة موسى).

وساق الدكتور تمام أمثلة من القرآن لما أسماه بالترخص- ونكتفى منها بما يتصل بالتركيب- قائلا : "ومن أمثلة الترخص فى القرآن وصف المرفوع بالمجرور كما فى قراءة (عليهم ثياب سندس خضر) أو عطف المنصوب على المرفوع كما فى (والموفون بعدهم إذا عاهدوا والصابرين)... أو الترخص فى الرابط كحذف الفاء من (وإن أطعموهم إنكم لمشركون) أو (ولئن اتبعت أهواءهم بعد الذى جاءك من العلم مالك من الله من ولى ولا نصير) أو الترخص فى التضام بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم) أو حذف الأداة كما فى (تالله تفتأ تذكر يوسف).

وساق أمثلة لمثل ذلك من الحديث قائلا : "ومن الترخص فيه قوله صلى الله عليه وسلم فى حديث أم زرع : (جلس إحدى عشرة نسوة) أى امرأة، وقوله : (ثم أتبعه ستا من شوال) أى ستة، وقوله : (إن قعر جهنم لسبعين) أى لسبعون".

(١) ينظر : النقد المنهجي لمندور : ٢٦٥ ط نهضة مصر سنة ١٩٤٨، والأصول لتمام حسان : ٨٥-٨٦ ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠. وقد أوردنا قولهم فى صفحة ٢١٧-٢٢٦ من هذه الدراسة.

وقبل النظر فى تلك الأمثلة لتجلية بعدها عما استهدفوه منها أود أن ألفت إلى حقيقة ناصعة لا ينبغي أن تخطئها عين مبصرة وهى أن القرآن الكريم مصدر اللغة الأول، وقد استحوذ على تلك المكانة بسبقه كل النصوص التى استنبطت منها قواعد اللغة إلى التدوين. فمن المعروف لكل عالم مسلم أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان له كتاب يكتبون الوحي إثر نزوله مباشرة، وأن عثمان رضى الله عنه عندما هم بجمع القرآن وكلف من كلف للنهوض بجمعه كان من وصاياه مامضونه: أنكم إذا اختلفتم فى شىء فاكتبوه بلغة قريش فإنه نزل بلسانها<sup>(١)</sup>. ومن ثم يسوغ لنا أن نقول- واتقن-: إن القرآن لم يخرج على قواعد اللغة لأمرين:

الأول: أن تلك القواعد مستنبطة من ملاحظة هيئة ألفاظه ضبطا ووزنا، وصور تراكيبه وعلائق أجزائها بعضها ببعض.

الثانى: أن هذه القواعد استهدف بها مستبطنوها الحفاظ على لغته وصيانتها من التحريف والتبديل، فسلامة السنة الناطقين بالعربية سبيل إلى بقاء لغته على ماكانت عليه يوم باشرت آياته الأسماع. ومن ثم فإن القول بخروجه على قوانين اللغة نحوها وصرفها غير مقبول كما أن الادعاء بوجود الترخص فيه غير سائغ، وإنما رد القول بالخروج على قواعد النحو لابتثائه على تصور خاطئ وهو التماس الجمال والجدة والطرافة؛ إذ كيف يتأتى شىء من ذلك فى إبداع يخرج عن منهج اللغة وطرائقها فى الأداء؟ وكذلك رد القول بالترخص؛ لأنه يعنى الأخذ بالرخصة، وإنما يؤخذ بها عندما تتعذر العزيمة أو يلابسها شىء من العسر والمشقة كما هو متعالم مشهور؛ ونظن ظنا يشارف حد اليقين أن القائل بالترخص - رغم استحداثه لهذا المصطلح- استشعر أن إطلاقه على أسلوب القرآن والحديث سيبيح فى النفوس شيئا من الامتناع فراح يسوغ قبوله ولكنه فيما استهدف من ذلك أورد ما يجعله خليقا بمزيد من الامتناع والنفور وذلك مايطالعنا به تعقيب على ما أسماه التحوير بقوله: "ولسنا نجد مثل هذا الترخص فى النثر الفنى أو العلمى، وربما كان امتناعه فيهما لأنهما بعد عصر السليقة؛ لأن الترخص إنما يحسن مع السليقة، وإذا ترخص من لا سليقة له عد

(١) ينظر: فتح البارى بشرح صحيح البخارى- أحمد بن على المعروف بابن حجر: ٦٢٥/٨- ٦٢٧ ط دار الريان للتراث الأولى سنة ١٤٠٧-١٩٨٧.



ذلك منه فى قبيل الخطأ" (١).

ونحن بإزاء هذا القول نتساءل : ماسر عدم الترخص فى النثر بنوعيه بعد عصر السليقة ؟ ألا يرجع ذلك إلى استقامة الألسنة على نهج العرب فيما قذفت به قرائحهم من فنون القول. ذلك النهج الذى هياه العلماء بما منحهم الله من دقة الملاحظة حتى إنهم أدركوا ما ليس بشائع، ولحظوا أنه مختص بالقريض أو بقبيلة من القبائل فأسموا الأول ضرورة، والثانى لغة ؟. إن القول بورود الضرورة أو الترخص (المرادف المستحدث) سليقة غفلة أو تمويه، ولايجوز أن يمر أى منهما دون التنبه له أو الإشارة إليه؛ فقد كانت السليقة تجرى على لسان الشاعر العربى لغة صحيحة، فإن زل ووجد من يأخذ بيده إلى الجادة استقام عليها كما تلمع إلى ذلك قصة النابغة حين أقوى- وقد أوردناها فيما سبق- وإلا اعتبرها النحاة ضرورة، واعتبرها النقاد ضرورة أو خطأ، ولوعد ما جرى على لسانه من ذلك سليقة لكان صحيحا، ولايمكن احتسابه فى عصر مابعد السليقة خطأ، ومن يصصر على التخطئة يكن متحكما يمكن أن يواجه بمثل ما ووجه به الأصمعى حين أنشده رجل قوله.

\*ترافع العز بنا فارفنعا\*

وقال له : لايجوز. قال فكيف جاز للحجاج أن يقول :

\*تقاعس العز بنا فاقعنسسا\*

ولا يجوز لى أن أقول : فارفنعا؟؟ (٢)

وفى ذلك من العبث باللغة ما فيه مما يجعل القول بالسليقة فيما سمي بالترخص مجازفة لا يضىء طريقها شعاع من صواب.

ولنا بعد ذلك أن نتساءل : ألم يكن للنثر الفنى الذى لاترخص فيه- كما زعم صاحبنا- وجود فى عصر السليقة ؟ ومن أى قبيل نعد أسلوب القرآن : أمن قبيل الشعر أم من قبيل النثر ؟ وإذا كان نثرا فلم وجد فيه الترخص الذى لأثر له فيما جادت به قرائح البشر ؟

وإذا غضضنا النظر عن الترخص من صاحب السليقة فهل لنا أن نعهده من

وجوه الإعجاز فى القرآن أولا ؟ وإذا لم يكن من وجوه الإعجاز فهل يصح الزعم باحتواء القرآن على ماهو فى طاقة البشر ؟ وإن كان من وجوهه فكيف يكون الترخص إعجازا مع إيحائه بأنه مسلك ألجأت إليه الضرورة ؟

وبعد. فقد آن لنا أن ننظر فيما أسموه خروجاً على قواعد النحو الشكلية أو ترخصاً وليتكشف مدى التجاوز فى هذه القضية نعود إلى أسلافنا لنرى وجهتهم فى الآيات التى أوردوها شاهداً لهذا المصطلح أو ذلك.

وممن نلتقى به فى هذا الصدد المبرد. فقد أورد قول الشاعر :

طليق الله لم يمنن عليه أبو داود وابن أبى كثير

ولا الحجاج عيني بنت ماء تقلب طرفها حذر الصقور

ثم علق عليه قائلاً : "هذا غاية فى صفة الجبان، ونصب (عيني) بنت ماء على الذم وتأويله : أنه إذا قال جاعنى عبد الله الفاسق الخبيث فليس يقول ذلك إلا وقد عرف بالفسق والخبيث فنصب بأعنى وما أشبهه من الأفعال نحو (انكر). وهذا أبلغ فى الذم أن يقيم الصفة مقام الاسم، وكذلك المدح، وقول الله تبارك وتعالى (والمقيمى الصلاة) بعد قوله (لكن الراسخون فى العلم منهم) إنما هو على هذا..... وقرأ عيسى بن عمرو : (وامراته حمالة الخطب) أراد وامراته فى جيبها حبل من مسد فنصب على الذم، ومن قال : إن امرأته مرتفعة بقوله سيصلى ناراذات لهب فهو يجوز. وليس بالوجه أن يعطف المرفوع على المضممر حتى يؤكد نحو : (اذهب أنت وربك فقاتلا..). (١) ولعل فى عبارة المبرد ما يكشف عن وجه الخطأ فى القول بالخروج على قواعد النحو، أو القول بالتخص، فما جاء فيه الوصف مقطوعاً عن الموصوف ليس من هذا ولاذاك وإنما هو نسق أدائى جرى به اللسان العربى لغرض، هو وثاققة اتصال الصفة بالموصوف وشدة ظهورها فيه بخلاف مجاء على أصله وهو الإتيان فليس أكثر من بيان مجرد الاتصاف بالصفة أما وثاققتها وشدتها فذلك شئ آخر، وكذلك الشأن فيما جاء ظاهره عطف المنصوب على المرفوع؛ فإنه ليس على ظاهره كما توهم المتوهمون وإنما هو من قبيل عطف الجملة على الجملة لا من عطف المفرد على المفرد؛ ولذا يقدر المنصوب معمولاً لعامل محذوف ويكون العامل ومعه قوله جملة

معطوفة على ما قبلها، وإنما يسلك به هذا المسلك للإيماء إلى وثاقة الإيمان وقوة إقبال المصلين عليه وتمكنه من قلوبهم شأنهم في ذلك شأن الراسخين في العلم بخلاف ما لوجرى على نسق عطف المفرد على المفرد فقيل: (لكن الراسخون في العلم منهم... والمقيمون الصلاة) فانه لا يزيد عن بيان مجرد الوصف بإقامة الصلاة وما تستلزمه من مجرد الإيمان بما أنزل على محمد صلى الله عليه وسلم. أما قوة الإيمان، وتمكنه من النفوس فإنما يتجلى فيما جاء على النسق القرآنى الذى عرفنا طبيعته، وكم المبرد كان دقيقاً حين قال : (إنما هو على هذا).

هذا مما لحظه بعض السلف أوردناه لنومىء من خلاله إلى أنهم أدركوا- وهم أقرب إلى السليقة العربية ممن أتى بعدهم- مرامى هذا النسق من التعبير القرآنى انطلاقاً من تعرفهم على طرائق العرب فى سياقاتهم الأسلوبية وتمرسهم بها، وقدمناه ليكون توطئة لرؤيتهم فيما توهم أنه شواهد للخروج أو الترخص حيث بدا فيه الربط بين ماجاء من كلام العرب وما جاء من آيات القرآن على هذه الوتيرة من تركيب العبارة.

- ونبدأ بما أورده مندور. ففى قوله تعالى.(فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) بين الزمخشرى سر الأفراد بعد التنشئة قائلاً: "وإنما أسند إلى آدم وحده فعل الشقاء دون حواء بعد اشتراكهما فى الخروج؛ لأن فى ضمن شقاء الرجل- وهوقيم أهله وأميرهم- شقاءهم كما أن ضمن سعادته سعادتهم فاختصر الكلام بإسناده إليه دونها مع المحافظة على الفاصلة، أو أريد بالشقاء التعب فى طلب القوت. وذلك معصوب برأس الرجل، وهو راجع إليه".(١)

وفى قوله تعالى (واجعلنا للمتقين إماما) قال الزمخشرى فى تفسيره "أراد. أئمة فاكتفى بالواحد لدلالته على الجنس، ولعدم اللبس كقوله تعالى (ثم يخرجكم طفلاً) أو أراد: واجعل كل واحد منا إماماً، أو أراد جمع (أم) كصائم وصيام".(٢)  
ولعل من الواضح أن ما قاله الزمخشرى يكشف ما فى الادعاء بالخروج على قواعد النحو- المزعوم أنها شكلية- من بعد عن الصواب فإذا نظرنا إلى قوله تعالى

(١) الكشف - محمود بن عمر الزمخشرى ٥٥٦/٢ ط مصطفى الحلبى سنة ١٣٩٢-١٩٧٢

(٢) نفسه: ١٠٢/٣

(فأوجس في نفسه خيفة موسى) بدا القول بالخروج فيها أكثر بعدا عن تلك الساحة بل بدا لنا أغرب وأعجب؛ لأنه ينم عن غفلة لا يقع فيها طالب علم أدرك منه ذروا قليلا فضلا عن ناقد حصل من فنون المعرفة والثقافة ما يؤهله للتصدي للنقد الأدبي وتبجلى تلك الغفلة إذا عرفنا أن الوصف بالخروج لا يلحق الضمير المذكور قبل مفسره إلا إذا كان مفسره متأخرا في اللفظ والرتبة أما إذا كان متقدما في الرتبة فلا يلحق به هذا الوصف. يبين ذلك ابن عقيل حيث يقول: "وشاع في لسان العرب تقديم المفعول المشتمل على ضمير يرجع إلى الفاعل المتأخر.. وإنما جاز ذلك - وإن كان فيه عود الضمير على متأخر لفظا- لأن الفاعل منوى التقديم على المفعول؛ لأن الأصل في الفاعل أن يتصل بالفعل فهو متقدم رتبة وإن تأخر لفظا". (١) ويستمر في بيانه فيقول: "وإذا عود الضمير من الفاعل المتقدم على المفعول المتأخر.. نحو: زان نوره الشجر.. وإنما شذ ذلك؛ لأن فيه عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة؛ لأن الشجر مفعول وهو متأخر لفظا، والأصل فيه أن ينفصل عن الفعل فهو متأخر رتبة". (٢) وقد مثل الشيخ محيى الدين للنوع الأول بقول الأعشى: (٣)

كناطح صخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ولا يخفى على ذى بصر أن النص القرآنى يسلك مسلك قول الأعشى. فكيف يوصف بالخروج على قواعد النحو؟ على أننا لو أخذنا برأى الكوفيين لم يكن ثمة خروج على قواعد النحو أيا كان مرجع الضمير أو مفسره كما قال الدكتور مندور (٤).

وهنا نرى أننا بحاجة إلى النظر فيما قاله السلف في الآيات التى رأى فيها الدكتور تمام ترخصا. وأول هذه الآيات قوله تعالى: (عاليهم ثياب سندس خضر). وفيها قال الزمخشري: "وخضر واستبرق بالرفع حملا على الثياب وبالجر حملا على السندس". (٥) وثانيتهما قوله تعالى: (والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين) وفيها قال

(١) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ١٠٥/٢

(٢) نفسه

(٣) نفسه هامش رقم (١)

(٤) ينظر رأى أبى عبد الله الطوال، وابن جنى - شرح ابن عقيل ١٠٥/٢-١٠٩

(٥) الكشف: ١٩٩/٤

الزمخشري: "والصابرين منصوب على الاختصاص والمدح إظهاراً لفضل الصبر في الشدائد ومواطن القتال على سائر الأعمال". (١)

هاتان الآيتان هما اللتان خالف فيهما التابع المتبوع في الظاهر الذي توهمه الدكتور تمام ترخصاً. ولا أظن أحداً يخفى عليه أن الآية الأولى فيها احتمالان، وتخرجها على الثاني تناوله النحاة بالجواز وهو ماسمى بـ(المجاورة). ولنا أن نتساءل: مادام الرفع هو الأصل ولا مانع منه فلم نلجأ إلى الجر مع أنه لا ضرورة إليه؟ ولم نسميه ترخصاً مع أن النحاة أجازوه في غير ما تدعو إليه الضرورة وهو الشعر؟ أما الثانية فمن القصور أن نذهب إلى عطف المنصوب على المرفوع مع ما بينه السلف من التوجيه الذي لم يقف عند التماس الصحة بل مضى إلى بيان المفارقة في المعنى بين ماجرى عليه الرأي بإرادة الاختصاص، وبين ما وقف عنده الوهم من النظر إلى ظاهر السياق.

ونمضي لننظر فيما وصف بالترخص في المطابقة ونرى رأى السلف فإذا بهذا الوصف يبدو فجاً بين الفجاجة. يقول الشيخ سليمان العجيلي تعقيباً على قول الجلال المحلى في تفسير لفظ منفطر في قوله تعالى (السماء منفطر به): (ذات انفطار): "قوله ذات انفطار جواب سؤال تقديره: لم لم تؤنث الصفة فيقال: منفطرة؟ فأجيب بأجوبة منها: أن هذه الصيغة صيغة نسب أى ذات انفطار نحو: امرأة مرضع وحائض. أى ذات إرضاع وذات حيض، ومنها أنها لم تؤنث؛ لأن السماء بمعنى السقف. قال تعالى: (وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً). ونقل عن السمين وجوهاً "منها تأويلها بالمشتق، ومنها أنها- يعنى السماء- تذكر وتؤنث" (٢). ويقول في توجيه مجيء الفعل (تجهلون) من قوله تعالى: (بل أنتم قوم تجهلون) على نهج الخطاب: "فإن قيل (تجهلون) صفة لقوم والموصوف لفظه لغز الغائب فهلا طابق الوصف الموصوف؟ أجيب بأنه قد اجتمعت الغيبة والمخاطبة فغلبت المخاطبة؛ لأنها أقوى" (٣). وبمثل ذلك قال الزمخشري من قبل (٤).

(١) نفسه ٣٣١/١

(٢) الفتوحات الإلهية ٣١/٣

(٣) نفسه ٣٢٠/٣

(٤) الكشاف ١٥٣/٣

ومن قول الشيخ العجيلي، والزمخشري نرى أن القول بالترخص لامبرر له، لأن الاحتمالات في لفظ (منفطر) وبخاصة إجازة اللغة تأنيث السماء وتذكيرها، والتغليب أمر متعارف في اللغة جواز إيثاره واستعماله فهل لنا أن نسمى ما هو جائز في استعمال اللغة ترخصا؟ وإن جاز فيم نسمى الاستعمال الآخر؟

ونمضي لننظر ما قيل فيما سمي ترخصا في الرابط وأول ما يلقانا من ذلك قوله تعالى: (وإن أطعتموهم إنكم لمشركون)، فقد قال الشيخ العجيلي في توجيهه: "قيل إن اللام لام التوطئة للقسم فلذلك أوجب القسم المقدر بقوله (إنكم لمشركون) وحذف جواب الشرط لسد جواب القسم مسده وجاز الحذف لأن فعل الشرط ماض" (١). ومع صحة الرؤية فيما حكاه الشيخ ونهوضها بما يخرج النص من حيز ماسمي بالترخص فإن الاعتماد على مقدر للاستدلال به على محذوف يغض منه ويجعل الأدق في التوجيه أن يكون الدليل على حذف جواب الشرط قوله (إنكم لمشركون) فهو جملة مستأنفة سبقت تعليلا لجملة الشرط والتقدير: وإن أطعتموهم فقد عصيتم لأنكم مشركون، ولا يضير هذا التوجيه تأخير الدليل، فقد أورد الأشموني في شرحه لقول ابن مالك (والشرط يغنى عن جواب قد علم) نظيرا لذلك وهو قوله تعالى (فإن استطعت أن تتبغى نفقا في الأرض أو سلما في السماء فتأتيتهم بآية ولو شاء الله لجمعهم على الهدى) إذ تقدير الجواب عنده (فافعل) ودليل هذا الجواب - كما يبدو لنا - بقية الآية وهو متأخر. وقد ألمح الأشموني إلى تأخر مادل على الحذف في هذه الآية وما شاكلها بقوله (وهذا كثير) ثم بما أردفه من قوله: "ويجب ذلك إن كان الدال عليه مائقم مما هو جواب في المعنى نحو (وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين)" (٢). فوجب الحذف مع تقدم الدليل يعني أن كثرته تكون مع تأخره.

ثم نمضي فليلقانا قوله تعالى (ولئن اتبعت أهواءهم ..) الخ فقد قال الشيخ العجيلي في توجيهه: "قوله: مالك من الله من ولي .. الخ جواب القسم، وجواب الشرط محذوف دل عليه المذكور؛ وذلك لأن القاعدة أنه إذا اجتمع شرط وقسم يحذف جواب المتأخر منهما كما قال ابن مالك:

(١) الفتوحات الإلهية ٨٤/٢:

(٢) شرح الأشموني - صدر حاشية الصبان ٢٥/٤:

واحذف لدى اجتماع شرط وقسم جواب ماأخرت فهوملتزم

١. هـ شيخنا". (١) وما قاله الشيخ العجلى أو حكاه عن شيخه أبلغ تفنيذا للقول بالترخص وكيف يصح القول بالترخص فى مثل ذلك وهو أمر قررته اللغة وتوارثته أجيال العلماء جيلا بعد جيل؟ وإنه لعجيب أن يصدر مثل هذا عن رجل كرس جل عنايته للبحث فى اللغة. (!)

وإذا عجبنا من ذهابه إلى الترخص بحذف الرابط فإن عجبنا ليصل إلى مدى أبعد من قوله بالترخص بحذف الفعل المجزوم بعد لما فى قوله تعالى (وإن كلا لما ليوفينهم ربك أعمالهم..)؛ ذلك أن (لما) هنا ليست هى الجازمة للفعل. يبين ذلك ماذكره الشيخ السمين من أن فى هذه الآية أربع قراءات وهى: أن تقرأ (إن) و (لما) مشددتين ومخففتين، وبتخفيف الأولى وتشديد الثانية وبالعكس.

- وعلى الأولى فاللام الداخلة على (ما) لام الابتداء و(ما) اسم موصول بمعنى الذى أو نكرة موصوفة، والجملة بعدها صلة أو صفة. أما اللام فى (ليوفينهم) فهى جواب قسم مضمرة.

- وفى كل من القراءات الثلاث الأخريات: تحتل (لما) ثلاثة أوجه: أن تكون مكونة من حرف الجر (من) و(ما) الموصولة أو من اسم موصول (من) بفتح الميم، و(ما) الزائدة وعلى هذين الوجهين تكون النون قد قلبت ميما ثم حذفت استئقلا لتوالى الميمات، و(ما) على الأول اسم، وعلى الثانى حرف زائد. أما الوجه الثالث فأن تكون بمعنى إلا كما فى قوله تعالى: (إن كل نفس لما عليها حافظ) (٢). وبمثل ذلك قال مكى بن أبى طالب القيسى (٣)، وأضاف إلى ذلك قوله: "وقد قيل: إن (لما) بالتشديد مصدر (لم) أجرى فى الوصل مجرى الوقف، وهو قول ضعيف فى الإعراب لايجوز إلا فى الشعر، وضعيف فى المعنى". (٤)

ثم نمضى إلى ماسمى بالترخص بحذف الأداة فنجد الشيخ يحيى بن حمزة

(١) الفتوحات الإلهية ١٠١/١

(٢) ينظر: الفتوحات الإلهية ٤٢٦/١ - ٤٢٧

(٣) ينظر: الكشف عن أوجه القراءات السبع عللها وحججها: ٥٣٧/١ - ٥٣٨ ط رابعة - مؤسسة

الرسالة - بيروت سنة ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.

(٤) نفسه

العلوى ينكر ما يومىء إلى تفنيده وهو ماجرت به الألسن من كثير الاستعمال فهيأ لها التخفف بحذف بعض ما يتصل به وهو حروف المعانى، ولا يخفى أن كثرة الاستعمال ليست ترخصاً ولكنها نسق أدائى. قال الشيخ: "ولما كانت أحرف المعانى كثيرة الدور والاستعمال فى الكلام توسعوا فى الإيجاز بحذفها". (١) وأول مامثل به من ذلك قوله تعالى: (تالله نقتل نذكر يوسف) ثم أرففه قول امرىء القيس:

فقلت يمين الله أبرح قاعداً ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

وقول قيس بن عاصم المنقرى عندما نهاه سعد بن أبى وقاص عن شرب الخمر: (٢)

رأيت الخمر صالحة وفيها مناقب تهلك الرجل الحليما

فقلت يمين الله أشربها حياتى ولا أسقى بها أبداً نديما

هذا ما قاله السلف فيما اعتبره الدكتور ترخصاً فى القرآن الكريم، فهل يصدق اعتباره؟ هذا ماستتركه للقارىء ليبدى رأيه فيه. وننتقل لنرى ما اعتبره ترخصاً فى الحديث الشريف.

ونقف أول مانقف مع حديث أم زرع (جلس إحدى عشرة نسوة) فنجد الإمام البخارى يذكره برواية أخرى تقول: (جلس إحدى عشرة امرأة) (٣) وهى الصحيحة فيما نرى، ولكن صاحب الفتح حكى قول القاضى عياض فقال: "نكر عياض أن فى بعض الروايات (جلس إحدى عشرة نسوة) ثم حكى توجيه عياض لهذه الرواية قائلاً: "قال: فإن كان بالنصب احتاج إلى إضمار (أعنى) أو بالرفع فهو بدل من إحدى عشرة، ومنه قوله تعالى (وقطعناهم اثنتى عشرة أسباطاً) ونقل عياض عن الفارسى أنه بدل وليس بتمييز" (٤)، وفى كونه بدلاً قال الأشمونى: "وهو الوجه" (٥) ولا نستطيع أن نقول بالترخص فى الرواية الأولى كما لامجال للقول به فى الثانية مع مثل هذا التوجيه

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الاعجاز: ٣/٢ ط دار الكتب العلمية - بيروت

(٢) نفسه

(٣) فتح البارى بشرح صحيح البخارى: ١٦٣/٩

(٤) نفسه: ١٦٦/٩

(٥) شرح الأشمونى - صدر حاشية الصبان: ٦٣/٤. هذا وقد نقل الأشمونى عن ابن مالك فى شرح الكافية أن (أسباطاً) فى الآية تمييز، وتأتيث العدد مع المعدود المذكر جملاً على المعنى، وصح الحمل لاتصاله بما يقويه وهو قوله (أمما) والأمم جمع أمة. ينظر الأشمونى ٦٢/٤-٦٣، ومعه حاشية الصبان.



الذى لا ترفضه اللغة.

فإذا ما وقفنا مع الحديث الثانى وهو قوله صلى الله عليه وسلم: (من صام رمضان ثم أتبعه ستا من شوال...) وجدنا الإمام النووى يتناوله بالتوجيه قائلا: "قال أهل اللغة: يقال: صمت خمسا وستا، ويقال: خمسة وستة، ولا يجوز ست أيام. فإذا حذفوا الأيام جاز الوجهان، ومما جاء حذف الهاء فيه من المذكر: إذا لم ينكر بلفظه قوله تعالى (والمطلقات يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرا) أى عشرة أيام، وقد بسطت هذه المسألة فى تهذيب الأسماء واللغات". (١) وهذا يعنى أن الإمام النووى تناول مسألة تنكير العدد مع المعدود المذكر إذا لم يظهر فى بنية التركيب تناولا لغويا قبل أن يعرض لها فى شرح الحديث النبوى وتوجيهه؛ ولذا نرى أن جواز الوجهين على درجة واحدة من الفصاحة لأنها خاصة بما عومل فيه العدد معاملة ما ذكر معه المعدود كما يومىء إلى ذلك قول الأشمونى: "قالفصيح أن يكون كما ذكر، ويجوز أن تحذف التاء من المذكر، ومنه: وأتبعه بست من شوال". (٢) وما يجوز فيه الأمران لا يقال فى أحدهما إنه ترخص.

فإذا وصلنا إلى قوله صلى الله عليه وسلم: (إن قعر جهنم لسبعين خريفا) طالعنا ابن هشام بتخريجه له على أن سبعين منصوب على الظرفية ومعنى الحديث على هذا: "إن بلوغ قعر جهنم يكون فى سبعين عاما" وأردف الشيخ الأمير قائلا: "قوله سبعين، ويروى سبعون وهو ظاهر أى مسافته سبعون" (٣)

ومع ما قد يكون فى توجيه ابن هشام من الصحة فإنى أجد فى نفسى عزوفا عنه وأميل إلى كون الرواية التى أشار إليها الشيخ الأمير هى الصحيحة، وإن الأخرى من تحريف النسخ، ويشد أزرى فى هذا الميل أننا نجد فى شروح الحديث بيانا لاختلاف النسخ فى الرواية الواحدة ومن ذلك أن الإمام مسلما روى حديث المصورين روايتين: إحداهما عن مسروق من طريق عبد الله ولفظها: (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون) والأخرى عن يحيى من طريق أبى

(١) صحيح مسلم بشرح النووى: ٢/٢٣١ ط كتاب الشعب

(٢) الأشمونى - صدر حاشية الصبان: ٦١/٤

(٣) معنى اللبيب - جمال الدين بن هشام الأنصارى: ١/٣٥ ط عيسى الحلبى، وحاشية الأمير على هامش معنى اللبيب فى نفس الموضع.

معاوية ولفظها: (إن من أشد أهل النار عذاباً يوم القيامة المصورون) وقد اقتصر الإمام البخارى على الرواية الأولى، ولكن صاحب الفتح قال: "ووقع فى صحيح مسلم من طريق أبى معاوية عن الأعمش (إن من أشد الناس واختلفت نسخه) ففى بعضها المصورين وهى للأكثر، وفى بعضها المصورون وهى لأحمد عن أبى معاوية أيضاً" (١) واختلاف النسخ كما قرر الإمام ابن حجر يرشح صحة ماكثرت نسخه، ويومىء إلى تحريف النساخ خطأ للنسخ الأخرى وإن كان علماؤنا - جزاهم الله خيراً - على نبل قصدهم - احتاطوا للأمر فالتمسوا تخريج مابداً ظاهره خارجاً على قوانين اللغة. ومهما يكن من أمر فإن ورود الرواية الأخرى التى تتوافق بظاهرها مع قوانين اللغة ينفى ادعاء الترخص. وكيف يتصور الترخص من أفصح الناس كما قرره هو ذلك، وقد قال لأصحابه (أرشدوا إياكم فقد ضل) (٢) حين زل لسانه عن نهج اللغة القويم؟ ويرشح قوله هذا ماأوردنا فيما سبق من قول عائشة أم المؤمنين لابن أخيها القاسم تنكر عليه اللحن. فليراجع ثم.

والآن قد وقفنا من قول السلف فيما ادعى الترخص فيه على ما رأينا. نتساءل: هل يرفض القائل بالترخص ما فى العربية من لهجات تراعت فيها الكلمة على صور مختلفة سواء أكانت عربية الأصل أو معربة؟ وهل ينكر أن حذف ما يعلم جائز سواء أكان شرطاً أو جواباً أو قسماً أو جواب قسم أو غير هذا كله؟ وإن لم يرفض ولم ينكر فهل يسمى استعمال هذه الأنساق ترخصاً؟ وإن سمي فأين تكون الضرورة؟

وأياً كان الموقف من هذه التساؤلات فلنا أن نقرر فى ثقة أن القول بالخروج على قواعد النحو، أو القول بالترخص فى القرآن الكريم والسنة الشريفة مجاوزة أو مجازفة لم يكن التوفيق فى معيتها.. وفى الإبداع الأدبى ليس من أمارات الفن فإن كنا قد أصبنا بفضل الله وهدايته، وإن كنا قد أخطأنا فحسبنا أننا أخلصنا الطوية فى هذه الرؤية. وعلى الله قصد السبيل.

(١) فتح البارى بشرح صحيح البخارى ٣٩٦/١٠٠

(٢) ينظر: الخصائص ٨/٢ وإحالة المحقق فى الهامش رقم ٣ إلى كنز العمال فى سنن الأقوال والأفعال للبيهقى ١٥١/١

## ثبت المراجع

- ١- الإتيقان فى علوم القرآن - جلال الدين عبدالرحمن السيوطى- ط رابعة- مصطفى الحلبى ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.
- ٢- أثر اللسانيات فى النقد العربى- توفيق الزيدى- ط الدار العربية للكتاب تونس سنة ١٩٨٤
- ٣- الإحاطة فى أخبار غرناطة- لسان الدين بن الخطيب- تحقيق محمد عبد الله عنان- ط أولى سنة ١٣٩٤- ١٩٧٤م
- ٤- أخبار أبى تمام- أبو بكر محمد بن يحيى الصولى- تحقيق خليل عساكر وآخرين- ط المكتب التجارى للطباعة والنشر- بيروت
- ٥- الأدب المعاصر فى مصر- د. شوقى ضيف- ط رابعة- دار المعارف.
- ٦- الأدب وفنونه- د. عز الدين إسماعيل- ط دار الفكر العربى- بيروت-دون.
- ٧- أسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجانى- تعليق محمد عبد العزيز النجار- ط صبيح سنة ١٣٩٧هـ- ١٩٧٧م
- ٨- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة- د. مصطفى سويف- ط رابعة دار المعارف سنة ١٩٨١
- ٩- الأسلوب دراسة إحصائية- د. سعد مصلوح- ط ثانية- دار الفكر سنة ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م
- ١٠- الأسلوب دراسة تحليلية بلاغية- د. أحمد الشايب- ط ثالثة- النهضة المصرية سنة ١٩٥٠
- ١١- الأسلوبية والأسلوب- د. عبد السلام المسدى- ط ثانية - الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٢
- ١٢- الأسلوبية والبيان العربى- د. محمد السعدى فرهود وآخرين- ط أولى - الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة سنة ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م
- ١٣- الأصول -د. تمام حسان - ط الدار البيضاء سنة ١٩٨٠م وط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢
- ١٤- أصول ألفاظ القرآن الكريم - د. محمد حسن جبل- رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة.

- ١٥- الأصول الفنية للشعر الجاهلى- د. إسماعيل شلبى - ط مكتبة غريب ١٩٧٧
- ١٦- أصول النقد الأدبى- د. أحمد الشايب- ط خامسة- النهضة المصرية سنة ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م
- ١٧- الإعجاز البيانى للقرآن الكريم- د. عائشة عبد الرحمن- ط ثانية- دار المعارف.
- ١٨- الأغانى- أبو الفرج الأصفهانى- الجزء الحادى والعشرون- ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٣٩٣- ١٩٧٣م والثامن عشر سنة ١٣٩٠- ١٩٧٠م والثالث- ط دار الشعب - كتاب التحرير.
- ١٩- الأقلام - مجلة تعنى بالأدب الحديث - إصدار وزارة الثقافة والإعلام- بغداد العدد الثانى عشر- كانون الأول سنة ١٩٨٥م
- ٢٠- الإقناع فى القراءات السبع- أبو جعفر أحمد بن على الأنصارى- تحقيق د. عبد المجيد قطامش- ط أولى- مركز البحث العلمى وإحياء التراث- جامعة أم القرى ١٤٠٣هـ.
- ٢١- أمير الشعراء فى العصر القديم امرؤ القيس- محمد صالح سمك- ط دار نهضة مصر سنة ١٩٧٤.
- ٢٢- الإيضاح - الخطيب القزوينى - تعليق الشيخ عبد المتعال الصعيدى - المطبعة النموذجية.
- ٢٣- بشار بن برد إبراهيم عبد القادر المازنى - ط دار الشعب ١٣٩٠هـ - ١٩٧١م
- ٢٤- بغية الإيضاح - الشيخ عبد المتعال الصعيدى - على هامش الإيضاح - المطبعة النموذجية.
- ٢٥- بلاغة الخطاب وعلم النص - د. صلاح فضل - ط ثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م
- ٢٦- البلاغة والأسلوب - د. محمد عبد المطلب - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤
- ٢٧- بناء لغة الشعر - جون كوين - ترجمة د. أحمد درويش - ط مكتبة الزهراء القاهرة - دون

- ٢٨- ابن سناء الملك : حياته وشعره - محمد إبراهيم نصر - ط وزارة الثقافة سنة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م
- ٢٩- بنية القصة القصيرة - ترجمة د. محمد سليمان - مجلة الدارة السعودية- العدد الثانى سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٢م
- ٣٠- البيان والتبيين - عمرو بن بحر الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - ط رابعة الخانجي سنة ١٩٧٥م
- ٣١- تاريخ الأدب العربى - العصر العباسى الأول - د. شوقى ضيف - ط رابعة - دار المعارف
- ٣٢- تاريخ النقد الأدبى عند العرب - د. إحسان عباس - ط دار الثقافة - بيروت سنة ١٤٠٤ - ١٩٨٤م
- ٣٣- تأويل مشكل القرآن - أبى محمد عبد الله بن قتبية - تحقيق السيد صقر - ط ثمانية دار التراث ١٣٩٣ هـ ١٩٧٣م
- ٣٤- اتجاهات البحث الأسلوبى - ترجمة ووضع د. شكرى عياد - ط أولى - دار العلوم بالرياض سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م
- ٣٥- تحرير التعبير - زكى الدين عبد العظيم بن أبى الإصبع - تحقيق د. حنفى محمد شرف - ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.
- ٣٦- التراث والمعاصرة - د. محمد مصطفى هدار - ضمن مجموعة محاضرات (نحو أدب إسلامى) ط أولى - جامعة أم القرى سنة ١٤٠٧-١٩٨٧
- ٣٧- التطور والتجديد فى الشعر الأموى - د. شوقى ضيف - ط سادسة - دار المعارف
- ٣٨- تفسير الجلالين : السيوطى والمحلى - هامش الفتوحات الإلهية- ط دار الفكر بيروت- دون
- ٣٩- التمهيد فى اكتساب اللغة العربية لغير الناطقين بها - د. تمام حسان - ط أولى جامعة أم القرى سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
- ٤٠- تنزيل الآيات على الشواهد من الأبيات - محب الدين أفندى - ملحق بالجزء الرابع من الكشف للزمخشري- ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م
- ٤١- حاشية الدسوقي - ضمن مجموعة شروح التلخيص - ط عيسى الحلبي ١٩٣٧م

- ٤٢- حاشية الصبان على شرح الأشموني - ط عيسى الحلبي - دون
- ٤٣- حديث الأربعاء - د. طه حسين - الجزء الأول - ط مصطفى الحلبي ١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م
- ٤٤- حركة التجديد في الشعر المهجري بين النظرية والتطبيق - د. عبد الحكيم بلبع - مكتبة الشباب سنة ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م
- ٤٥- الحيوان - عمرو بن بحر الجاحظ - تحقيق عبد السلام هارون - ط ثانية - مصطفى الحلبي ١٣٨٦ - ١٩٦٧م
- ٤٦- خزنة الأدب ولب لباب العرب - عبد القادر البغدادي - تحقيق عبد السلام هارون
- ٤٧- الخصائص - أبو الفتح عثمان بن جني - تحقيق محمد علي النجار - ط دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت - دون
- ٤٨- الخطيئة والتكفير - د. عبد الله محمد الغدامي - ط أولى سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م
- ٤٩- دراسة في البلاغة والشعر - د. محمد أبو موسى - ط أولى - مكتبة وهبة سنة ١٤١١هـ - ١٩٩١م
- ٥٠- دراسات في نقد الأدب العربي - د. بدوي طبانة - ط خامسة الأنجلو المصرية
- ٥١- دفاع عن البلاغة العربية - أحمد حسن الزيات - ط الرسالة ١٩٤٥
- ٥٢- دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني تحقيق أحمد مصطفى المراغي - ط ثانية المحمودية وتحقيق رشيد رضا - ط دار المعرفة - بيروت سنة ١٣٩٨هـ
- ٥٣- دلالة الألفاظ - د. إبراهيم أنيس - ط سادسة - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٩١
- ٥٤- دور الكلمة في اللغة - استيفن أولمان - ترجمة د. كمال بشر - ط مكتبة الشباب
- ٥٥- ديوان أبي تمام - شرح التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام - ط دار المعارف
- ٥٦- ديوان البهاء زهير - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والنجاي - ط دار المعارف سنة ١٩٧٧

٥٧- ديوان ابن زيدون ورسائله- شرح على عبد العظيم - ط دار نهضة مصر سنة ١٩٨٠م

٥٨- الديوان فى الأدب والنقد - عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى - ط الثالثة

٥٩- رسالة الغفران- أبو العلاء المعرى- تحقيق د. على شلش- ط الثالثة- دار القلم سنة ١٩٨١

٦٠- رسائل الجاحظ - شرح وتقديم عبد امهنا - ط أولى - دار الحداثة - بيروت سنة ١٩٨٨

٦١- سر الفصاحة - ابن سنان الخفاجى - تعليق الشيخ عبد المتعال الصعدي - ط صبيح

٦٢- سوق الحروف على سمت المعنى - محمود زين العابدين - رسالة ماجستير - مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بالقاهرة

٦٣- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك - تحقيق محمد محى الدين عبد الحمد - ط دار التراث سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

٦٤- شرح ديوان امرئ القيس - حسن السندوبى - ط المكتبة الثقافية - بيروت سنة ١٩٨٢م

٦٥- شرح ديون الحماسة - المرزوقى- ط لجنة التأليف والترجمة والنشر

٦٦- شرح المفصل - ابن يعيش - ط عالم الكتب - بيروت، ومكتبة المتنبى بالقاهرة

٦٧- شرح المفضليات - التبريزى- تحقيق محمد على الجاوىرى - ط دار نهضة مصر سنة ١٩٧٧م

٦٨- شطاي ورماد - نازك الملائكة - ط دار العودة - بيروت سنة ١٩٧١م

٦٩- الشعر الحديث بين التقليد والتجديد - د. أحمد سليمان الأحمد - ط الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٣م

٧٠- الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى - د. يوسف خليف - ط ثانية - دار المعارف سنة ١٩٦١م

٧١- الشعر المعاصر : ظواهره وقضاياها - د. عز الدين إسماعيل - ط الثالثة - دار الفكر العربى بمصر سنة ١٩٧٨م

- ٧٢- الشعر والشعراء - أبو محمد عبد الله بن قتيبة - تحقيق أحمد شاكر - ط دار المعارف سنة ١٩٨٢م
- ٧٣- الشعر والغناء في مكة والمدينة لعصر بني أمية - د. شوقي ضيف - ط رابعة - دار المعارف سنة ١٩٧٩م
- ٧٤- الصاحبى - أبو الحسن أحمد بن فارس - تحقيق السيد صقر - ط عيسى الحلبي
- ٧٥- الصحاح - إسماعيل بن حماد الجوهري - تحقيق أحمد عطار - ط ثانية ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ٧٦- صحيح مسلم - شرح النووي - ط دار الشعب وترتيب محمد فؤاد عبد الباقي - ط دار الحديث بالقاهرة سنة ١٤١٢هـ - ١٩٩١م
- ٧٧- الصناعتين: الكتاب والشعر - أبو هلال العسكري - ط صبيح - دون
- ٧٨- ضرورة الشعر - أبو سعيد السيرافي - تحقيق د. رمضان عبد التواب - ط أولى دار النهضة العربية سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م
- ٧٩- طبقات الشعراء - عبد الله بن المعتز - تحقيق عبد الستار أحمد فرج - ط رابعة - دار المعارف
- ٨٠- الطراز - يحيى بن حمزة العلوى - نسخة مصورة عن طبعة المقتطف سنة ١٩٤٩م - دار العلم للملايين - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ٨١- العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر - د. مصطفى السعدنى - ط أولى - منشأة دار المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٩٠م
- ٨٢- العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب - يوهان فك - ترجمة د. رمضان عبد التواب - ط الخانجى سنة ١٤٠١هـ - ١٩٨٠م
- ٨٣- عروس الأفراح - بهاء الدين السبكي - ضمن مجموعة شروح التلخيص
- ٨٤- عروض الورقة - إسماعيل بن حماد الجوهري - تحقيق د. صالح جمال بدوى - ط نادى مكة الثقافى سنة ١٤٠٦هـ - ١٩٨٥م
- ٨٥- عروض الشعر بين التقليد والتجديد - د. أمين عبد الله سالم - ط أولى سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م



- ٨٦- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - د. صلاح فضل - ط ثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥م وط أولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت سنة ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م
- ٨٧- علم الدلالة - د. أحمد مختار عمر - ط مكتبة العروبة- الكويت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ٨٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق تحقيق محمد محيي الدين - ط خامسة - دار الجيل بيروت
- ٨٩- عمود الشعر في ميزان النقد - د. عبد الفتاح على عفيفي - ط أولى سنة ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م
- ٩٠- عيار الشعر - ابن طباطبا العلوى - شرح وتحقيق عباس عبد الساتر - ط دار الكتب العلمية - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ٩١- الغربال - ميخائيل نعيمة - ط أولى دار المعارف سنة ١٩٢٣م
- ٩٢- الغصون اليانعة - ابن سعيد المغربي - تحقيق إبراهيم الإياري - ط ثالثة دار المعارف
- ٩٣- فتح الباري بشرح صحيح البخارى - أحمد بن حجر العسقلاني - ط دار الريان للتراث سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م
- ٩٤- الفتوحات الإلهية - سليمان بن عمر العجيلي - ط دار الفكر - بيروت - دون
- ٩٥- الفروق في اللغة - أبو هلال العسكري - ط دار الآفاق الجديدة بيروت
- ٩٦- الفصحى لغة القرآن الكريم - أنور الجندى - ط دار الكتاب اللبناني - بيروت سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ٩٧- فصول في الشعر ونقده - د. شوقي ضيف - ط ثانية - دار المعارف
- ٩٨- فصول مجلة النقد الأدبي العدد الأول من المجلد الخامس - ديسمبر سنة ١٩٨٤م والعدد الثاني من المجلد الخامس - مارس سنة ١٩٨٥م
- ٩٩- فقه اللغة - د. على عبد الواحد وافي - ط دار نهضة مصر - دون
- ١٠٠- في الأدب والنقد - د. محمد مندور - ط دار نهضة مصر - دون
- ١٠١- في الشعر العباسي : الرؤية والفن - د. عز الدين إسماعيل - ط دار المعارف سنة ١٩٨٠م

- ١٠٢- القاموس المحيط - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي - ط ثانية سنة ١٣٧١هـ ١٩٥٢م
- ١٠٣- قيس من وحى اللغة- د. شعبان عبد العظيم- ط أولى مطبعة الأمانة سنة ١٤٠٢- ١٩٨٢
- ١٠٤- قواعد النقد الأدبي - لاسل آبل كرومبي - ترجمة محمد عوض
- ١٠٥- القيم الجمالية - د. راوية عبد المنعم - ط دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية سنة ١٩٨٧م
- ١٠٦- الكامل في اللغة والأدب محمد بن يزيد المبرد - ط مكتبة المعارف بيروت - دون
- ١٠٧- الكتاب - أبو بشر عمر بن عثمان تحقيق عبد السلام هارون - ط دار الكتب العلمية - بيروت
- ١٠٨- الكتابة خارج الأقواس - سعيد السريحي - ط أولى - دار العلم للطباعة جدة سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م
- ١٠٩- الكشف عن حقائق التنزيل وعيون التأويل - محمود بن عمر الزمخشري - ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٩٢ - ١٩٧٢
- ١١٠- كلمة في العروض - أحمد عبد المعطي حجازي - ضمن سلسلة مقالات بعنوان. أحفاد شوقي - جريدة الأهرام في ٢٢/١/١٩٩٢
- ١١١- لسان العرب - ابن منظور - ط دار المعارف
- ١١٢- اللسانيات في خدمة اللغة العربية - حولة مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية - الجامعة التونسية - العدد الخامس سنة ١٩٨٣
- ١١٣- اللسانيات من خلال النصوص - جمع د. عبد السلام المسدي - ط الدار التونسية للنشر - دون
- ١١٤- اللغة بين البلاغة والأسلوبية - د. مصطفى ناصف - ط النادي الثقافي الأدبي - جدة سنة ١٤٠٩-١٩٨٩
- ١١٥- اللغة بين المعيارية والوصفية - د. تمام حسان - ط مطبعة الرساله سنة ١٩٥٨
- ١١٦- اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد - ط مكتبة غريب - دون

- ١١٧- لغة الشعر الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية - د. السعيد الورقى -  
ط ثانية - دار المعارف سنة ١٩٨٣
- ١١٨- اللغة العربية فى مواجهة الحياة - د. عيد محمد الطيب - ط أولى - دار  
الأمانة ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م
- ١١٩- اللغة العربية معناها ومبناها - د. تمام حسان - ط الهيئة المصرية العامة  
للكتاب سنة ١٩٧٩م
- ١٢٠- اللغة والإبداع - د. شكرى محمد عياد - ط أولى سنة ١٩٨٨
- ١٢١- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - ضياء الدين بن الأثير - تحقيق محمد  
محيى الدين عبد الحميد - ط مصطفى الحلبي سنة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م
- ١٢٢- مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة - العدد الأول سنة ١٩٨١
- ١٢٣- مجلة كلية اللغة العربية بالنصورة - العدد العاشر ١٤١٠هـ - ١٩٩٠
- ١٢٤- مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية - العدد الثانى عشر سنة ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م
- ١٢٥- مختارات البارودى - ط نادى مكة الثقافى سنة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م
- ١٢٦- المختصر - سعد الدين التفتازانى - ضمن مجموعة شروح التخليص
- ١٢٧- مدخل إلى علم الأسلوب - د. شكرى محمد عياد - ط أولى - دار العلوم  
الرياض ١٤٠٣ - ١٩٨٣م
- ١٢٨- المظهر فى علوم اللغة - جلال الدين عبد الرحمن السيوطى - ط صبيح- دون
- ١٢٩- المصون فى سر الهوى المكنون- أبو إسحاق إبراهيم الحصرى القيروانى -  
تحقيق د. محمد عارف حسين - ط أولى - الأمانة سنة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م
- ١٣٠- معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسى - تحقيق محمد محيى الدين عبد  
الحميد - مطبعة السعادة سنة ١٩٤٧
- ١٣١- المطول - سعد الدين التفتازانى - ط أحمد كامل سنة ١٣٣٠هـ
- ١٣٢- معترك الأقران فى إعجاز القرآن - جلال الدين عبد الرحمن السيوطى -  
تحقيق محمد على البجاوى - ط دار الفكر - بيروت - دون
- ١٣٣- المغرب فى حلى المغرب ابن سعيد المغربى - تحقيق د. شوقى ضيف - ط  
ثانية دار المعارف
- ١٣٤- مغنى اللبيب جمال الدين بن هشام الأنصارى- ط عيسى الحلبي

- ١٣٥- مفاتيح الأسنية - جورج موان - ترجمة الطيب البكوش - ط منشورات  
الجديد تونس سنة ١٩٨١
- ١٣٦- مفتاح العلوم أبو يعقوب يوسف السكاكي - ط المطبعة الأدبية سنة ١٣١٧ و  
ط دار الكتب العلمية - بيروت - دون
- ١٣٧- المقابسات - أبو حيان التوحيدى - تحقيق السندوبى - ط المكتبة التجارية  
الكبرى
- ١٣٨- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث - فيما تتوعدت فائده من  
الصباح- د. عبد الحكم صالح - رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية اللغة  
العربية بالقاهرة
- ١٣٩- مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فيما تتوعدت عينه ولامه من  
الصباح- د. عبد الحكم صالح - رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة  
العربية بالقاهرة
- ١٤٠- من أسرار اللغة - د. إبراهيم أنيس - ط خامسة - مكتبة الأنجلو المصرية  
سنة ١٩٧٥م
- ١٤١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجنى - تحقيق محمد الحبيب بن  
الخوجه - ط دار الغرب الإسلامى - بيروت سنة ١٩٨١م
- ١٤٢- المنهل - مجلة تصدر فى المملكة العربية السعودية - العدد: ٥٥٩ - السنة:  
٥٤- المجلد : ٤٩
- ١٤٣- من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده - د. محمد خلف الله - ط لجنة  
التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٧
- ١٤٤- الموازنة بين أبى تمام والبحتري - الحسن بن بشر الأمدى - تحقيق السيد  
صقر - ط دار المعارف سنة ١٣٨٠ - ١٩٦١
- ١٤٥- مواهب الفتاح - ابن يعقوب المغربى - ضمن مجموعة شروح التلخيص
- ١٤٦- موسيقى الشعر - د. إبراهيم أنيس - ط مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨١
- ١٤٧- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو- د. سيد البحراوى - ط أولى دار المعارف  
سنة ١٩٨٦

١٤٨- الموشحات الأندلسية - د. محمد زكريا عنان - ط سلسلة عالم المعرفة - الكويت سنة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

١٤٩- الميزان الجديد - د. محمد مندور - ط دار نهضة مصر - دون

١٥٠- النبأ العظيم - د. محمد عبد الله دراز - ط دار القلم - بيروت سنة ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م

١٥١- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل - د. علي عبد الواحد وافي - ط دار نهضة مصر - دون

١٥٢- نظرية الأدب - أوستن وارين، رينيه وليك - ترجمة د. محي الدين صبحي - ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق سنة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م

١٥٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل - ط مكتبة الأنجلوا المصرية سنة ١٩٨٠م

١٥٤- نظرية اللغة في النقد العربي - د. عبد الحكيم راضي - ط الخانجي سنة ١٩٨٠م

١٥٥- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - ط دار نهضة مصر - دون

١٥٦- نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي - ط أولى ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م

١٥٧- النقد العربي - د. عبد المنعم تليمة، د. عبد الحكيم راضي - ط سنة ١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م

١٥٨- النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية - جيروم ستولنيتز - ترجمة د. فؤاد زكريا - ط ثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١م

١٥٩- النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور - ط دار نهضة مصر ١٩٤٨ و ط دار نهضة مصر - دون

١٦٠- هذا الشعر الحديث - د. عمر فروخ - ط أولى - دار لبنان للطباعة والنشر بيروت - سنة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م

١٦١- الوساطة بين المتنبى وخصومه - علي بن عبد العزيز الجرجاني - تحقيق محمد أبو الفضل والبجاوي - ط عيسى الحلبي - دون.

## فهرس الموضوعات

### مقدمة :

#### الفصل الأول: (العدول مفهوما ووجودا) : ٥ - ٣٤

مفهوم العدول والنمطية - مصدر اقتباسه - تخلق النص في صورة قريبة من التمام - الصقل ليس نقله من نص نمطى - الارتجال برهان التخلق التام - الارتجال لا ينافى الصنعة، وهى غير التصنع للأداء اللغوى صورتان : علمية وأدبية - أصل المجاز ليس صوريا مجردا أو نسبيا - مناقشة الزعم فى النسبية - قيمة العدول وأثره - تدقيق الرؤية فى العدول.

#### مدخل إلى صور العدول : ٣٤-٣٧

أنواعه وفقا لتتنوع الأنظار - خواطر إزاء أنواعه.

#### الفصل الثانى: العدول عن العرف الأدبى : ٣٨ - ٤٥

##### أولا : الشعر:

أنواع الشعر: الملحمى - القصصى الشعبى - الغنائى - الأغنية - الأنشودة - المراثية. بنى القصيدة: البنية العضوية - البنية الشكلية - البنية التكوينية.

#### أ- العدول فى البنية العضوية: ٤٥ - ٦٢

إرهاص العدول فى البنية العضوية - اتساع دائرته وإيدانه بميلاد القصيدة ذات الموضوع الواحد - العدول والوحدة العضوية بمفهوم النقد الحديث.

#### ب- العدول فى البنية الشكلية: ٦٢ - ١٣٤

##### العدول القاصد: ٦٢ - ٩٨

طور الجرثومة - وفرة النغم وسماتها - طور الانبثاق - حركته وظواهرها - غاية الانبثاق.

### العدول الشارد: ٩٨ - ١٣٤

أهمية الوزن والقافية في الشعر بين وردزورث وكولردج تمرد والت ويتمان على الوزن والقافية- المفتونين بوجهته من المتشاعرين العرب- أسباب هذا التمرد- تنفيذها:

ليس الوزن العروضى نسقا مفروضا- لاجمود فيه ولا حشو- الحشو في النثر المشعور- الحيرة بين السطر والجملة المشعورة- الجملة الشعرية في الشعر الترائي- النظام قيمة جمالية في رؤية النقاد المرموقين- الموسيقى بين الحسية والنفسية- الموسيقى بطبيعتها حسية وإن تلبست بالشعر، مراحل ما أسموه من الكلام قصيدة- ليس ما يقولونه شعرا- عجز ما يسمى بالشعر الحر عن التسجيل الموسيقى- استعصاؤه على التلحين.

### ثانيا: في النثر: ١٣٤ - ١٤١

العدول في القصة: في البنية العضوية- في البنية الشكلية- في البنية التكوينية.

### ج- البنية التكوينية: ١٤٢ - ٢٨٥

### الفصل الثالث: العدول في الوضع المعجمي: ١٤٢ - ١٨٣

#### العدول القاصد:

في الفكر العربي- في الفكر الغربي واتكاؤه على التعويم والاعتباطية- شبه الاعتباطية- احتذاء المستعربين ونماذج من تصويرهم- الاعتباطية وهم- تنفيذ شبه الاعتباطية- فك الارتباط بين الإشارة ومعناها.

### العدول الشارد: ١٨٣ - ٢٠١

العبث بمفردات اللغة- الضرورة وهم المنحنى الفني- لاترخص في مفردات القرآن.

الفصل الرابع : العدول فى التركيب: (عن نحو نمطى) : ٢٠٢-٢٨٥  
 أصل التركيب وأنماطه- النحو كشف لأنماط التركيب- مثالية أصل التركيب  
 رؤية مغلوطه- مايعنى به البحث النحوى، والبحث البلاغى.

العدول القاصد: ٢١٢-٢٣٨  
 العدول فى أغراض الخبر وأضرابه- العدول فى المسند إليه- العدول فى  
 المسند- رؤية فائله.

العدول الشارد: - ٢٣٩ - ٢٨٥  
 انبثاقه واتساعه فى مصر- فى المغرب العربى- فى الجزيرة العربية.

محتواه فى رؤى دعائه: ٢٣٩ - ٢٨٥  
 الخروج على قانون النحو والبلاغة: مناقشة فى الجانب النظرى- مناقشة فى  
 الجانب التطبيقى.

الضرورة ومرتکز القائلين بفنيئها- الضرورة ليست منحى فنيا- لاترخص فى القرآن  
 ولا فى السنة.

ثبت المراجع: ٢٨٦ - ٢٩٦

فهرس الموضوعات : ٢٩٧-٢٩٩



رقم الإيداع : ٩٣/٣/١/٣٤٧٧  
الترقيم الدولي : 977-00-5049-0